

REMERCIEMENTS

Je remercie Madame Christiane Chalet Achour, Professeure pour sa disponibilité, son suivi et ses encouragements.

Je remercie, ma famille, mes amis pour leur soutien.

Je témoigne enfin ma reconnaissance aux Professeurs, membres du jury, qui ont bien voulu prendre connaissance de cette recherche et me faire part de leurs remarques.

« A l'heure où l'édition accueille chaque jour de nouvelles collections dans lesquelles tel ou tel, qu'il soit écrivain artiste, acteur, journaliste ou témoin actif d'événement historiques, évoque son enfance ou fait le récit de sa vie en faisant une part large à l'enfance, [...], à l'heure où la télévision propose des divans où écrivains, artistes, hommes d'affaires ou hommes politiques, viennent expliquer leur personnage actuel à travers leurs souvenirs dans lesquels l'expérience de l'enfance ne manque pas d'être évoquée – tout ne se décide-t-il pas dans l'enfance ? –, à l'heure où le magazine *Télérama* ouvre ses colonnes à diverses personnalités du monde du cinéma pour de courts récits regroupés sous la rubrique "l'enfance des stars" et demande à diverses personnes d'évoquer leurs lectures dans la rubrique "les livres de leur vie", autre façon de revenir à l'enfance, à l'heure enfin où divers cinéastes du monde entier consacrent leurs films à l'enfance, l'édition de jeunesse poursuit, de diverses manières et avec des bonheurs divers, la publication de " récits d'enfance", réels ou fictifs, destinés aux lecteurs enfants ou adolescents. S'agit-il de ce goût pour le sensationnel qui débouche sur la "starisation" médiatique de quiconque ? Ou, plus simplement, l'enfance n'est-elle pas un alibi pour établir une communication avec l'autre ? »

Denise Escarpit¹.

¹ Denise Escarpit, « Le récit d'enfance, un classique de la littérature de jeunesse », dans *Le récit d'enfance*, Paris Édition du Sorbier, 1993, p. 23.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Notre recherche porte sur le « Récit d'enfance aux Antilles : fonctions et portée », dans les œuvres de Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*², Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*³ et Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*⁴. Leurs dates de publication englobent et dépassent les constats de Denise Escarpit que nous avons mis en exergue à l'ensemble de notre thèse. C'est dire que nos interrogations embrassent l'engouement persistant pour ce genre littéraire au début du XXI^e siècle.

Deux notions constituent la dénomination de ce genre littéraire : « récit » et « enfance ». Elle s'affiche comme une sorte de sous-catégorie du récit, genre lui-même ouvert à toutes sortes de performances esthétiques. Nous nous proposons de clarifier les composantes de ce genre, en nous attardant d'abord sur la notion de l'enfance pour voir son évolution jusqu'à son inclusion dans un genre littéraire : le récit d'enfance. Par ailleurs et conjointement, l'ensemble de notre thèse tente, en s'appuyant sur l'analyse des œuvres choisies, de dresser une radioscopie de ce genre littéraire et de son influence dans le monde contemporain.

La notion d'« enfant » tire son origine du latin *Infans* désignant celui qui ne peut pas parler comme le précise le dictionnaire étymologique de la langue française : « [...] l'enfant nous vient du latin "infans", pour "non fans", fait de fari, parler, dérivé du grec "phaô". Ainsi l'enfant serait celui qui ne sait pas encore parler⁵. »

Cette notion d'enfance a connu une évolution de la période antique à nos jours. L'enfance a eu peine à s'affirmer comme thème à part entière depuis la période antique. Pour les philosophes, l'enfant y est évoqué mais ne constitue pas véritablement un sujet d'écriture et de débat. Les philosophes considèrent l'enfant au sens étymologique comme celui qui ne parle pas mais qui intéresse l'homme de demain. L'éducation se charge de le conduire à cet accomplissement. Vincent Le Grand souligne :

« Au mieux, assimilée à un perfectionnement de l'être, parfois à sa correction, l'éducation permet d'obtenir une définition en creux de l'enfant. Nombreux sont les auteurs qui, à l'instar de Hobbes, de Locke et de Rousseau, pour ne citer qu'eux, utilisent l'expression révélatrice d'"homme fait". Dans le miroir que lui tendent les pédagogues, l'enfant ne se voit dès lors que comme un "homme non fait"⁶. »

² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, Paris, Hatier, 1990, Collection Haute Enfance.

³ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer, contes vrais de mon enfance*, Paris, Laffont, 1999, Collection Robert Laffont.

⁴ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, Paris, Gallimard, 2004, Collection, Haute Enfance.

⁵ Baptiste de Roquefort, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Decourchant, 1829, p. 273.

⁶ Vincent Le Grand, *La naissance de l'enfant dans l'histoire des idées politiques*, CRDF, n°5, 2006, pp. 11-12.

La littérature du Moyen Âge français n'améliore pas véritablement l'image de l'enfant. Jean Calvet observe :

« La littérature du Moyen Âge est une littérature d'action, beaucoup plus qu'une littérature d'analyse ; aussi met-elle en scène l'adolescence ou l'homme dans sa jeune force, des êtres frais qui vivent de la vie des passions et peuvent frapper de grands coups. Elle s'intéresse peu à l'enfant, ou du moins au caractère puéril de l'enfant. L'enfant est un avenir et la seule chose qui compte pour lui, c'est l'avenir qui essaye de s'affirmer⁷. »

Le XVII^e siècle n'accorde pas à l'enfance sa place que l'on soit dans la littérature, les arts, la politique ou les instances de communication : « (...) l'enfant tient peu de place dans les anciennes littératures classiques ; il n'y figure, pour l'ordinaire, que sous la forme d'un petit dieu ailé qui n'a de l'ingénuité enfantine que l'apparence⁸. »

Il faut attendre le XVIII^e siècle pour voir ce thème bénéficier d'un intérêt particulier et sans partage en littérature grâce aux écrits de Jean-Jacques Rousseau qui en fait véritablement la promotion, comme on dirait aujourd'hui, lorsqu'il écrit son autobiographie. C'est dans *Les Confessions* qu'il développe cette thématique de l'enfance en racontant sa vie. Denise Escarpit note :

« Le récit autobiographique, incluant donc le récit d'enfance, apparaît à la fin du XVIII^e siècle, au moment où s'épanouissent les notions de personne, de subjectivité et d'individualité. Cette même période voit naître un intérêt réel pour l'enfant, qui se traduit essentiellement au plan pédagogique – nous pensons plus particulièrement à Rousseau et aux pédagogues allemands. (...) Cet intérêt pour l'enfance se traduit aussi en littérature : l'enfant devient personnage de littérature⁹. »

Kodjo Attikpoé s'interroge :

« [...] l'histoire de l'enfance peut-elle se décliner en termes d'histoire culturelle ? Abordée dans des cadres tels que la sociologie, l'anthropologie et l'éducation, l'enfance fait également l'objet de réflexions poétiques et philosophiques, par exemple, au siècle des Lumières chez des auteurs comme Herder, Novalis, Jean Paul et Tieck. À ce sujet, on peut se référer à l'ouvrage fondamental (paru en allemand, 1989) de Hans-Heino Ewers, *L'enfance comme forme d'existence poétique. Études relatives à l'émergence de l'utopie romantique autour de l'enfance au XVIII^e siècle*. Dans la même perspective, il est à noter que la littérature de jeunesse en Europe peut être comprise comme étant le produit de ces constructions poétiques et

⁷ Jean Calvet, *L'enfant dans littérature française des origines à 1870*, Paris, F. Lanore, 1930, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 9. L'enfant n'a vraiment compté parmi les hommes que depuis que le Fils de Dieu a pris la forme d'un petit enfant comme les autres et est né d'une femme, à minuit, dans une étable, entre le bœuf et l'âne. A partir de ce jour, l'enfant est devenu un petit être sacré. [...]. Essentiellement, l'art qui glorifie l'enfant est un art chrétien. Mais, cet art chrétien a subi l'évolution des mœurs et des mondes... ».

⁹ Denise Escarpit, « Le récit d'enfance, un classique de la littérature de jeunesse », dans *Le récit d'enfance*, op. cit., p. 25.

Le XIX^e tire argument du siècle précédent et en fait de l'enfance, une de ses préoccupations majeures. Le XX^e siècle est le siècle où l'enfance devient un centre d'intérêt sur tous les plans : social, économique, politique et littéraire, bien entendu, pour ce qui concerne notre propos. Anne Chevalier note : « [...] l'impact des catastrophes successives et des modernisations de l'activité humaine a changé le monde de façon accélérée au XX^e siècle, en sorte que les récits d'enfance apparaissent pleins de nouveautés : l'enfance devient le sujet de romans, de films, et, dans l'autobiographie, une période en soi et non plus seulement une partie de la vie¹¹. » Toujours au XX^e siècle, l'enfance trouve également son expression en musique. Ainsi en témoigne la célèbre chanson interprétée par Jean Ferrat, « Nul ne guérit de son enfance » où se succèdent tous les membres de sa famille :

« Sans que je puisse m'en défaire
Le temps met ses jambes à mon cou
Le temps qui part en marche arrière
Me fait sauter sur ses genoux
Mes parents l'été les vacances
Mes frères et sœurs faisant les fous
J'ai dans la bouche l'innocence
Des confitures du mois d'août¹². »

On peut donc affirmer sans craindre de se tromper que l'enfance est devenue une des grandes thématiques de la littérature. Concept dynamique, l'enfance, dit KodjoAttikpoé « est souvent pensée et repensée du point de vue des adultes au point qu'elle apparaît comme une invention. Dans l'espace et dans le temps, les conceptions de l'enfance se sont sans cesse renouvelées¹³. » De même, Christiane Chaulet Achour souligne : « Ces dernières années, dans le regard littéraire porté sur lui, l'enfant semble trouver ou retrouver ses ombres et l'indéchiffrable message qu'instaure sa présence en texte¹⁴. »

Kodjo Attikpoé remarque :

¹⁰ Kodjo Attikpoé, *Poétique de l'enfance : perspectives contemporaines*, Colloque 350, Université de Montréal, 9-10 mai 2012.

¹¹ Anne Chevalier, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du siècle », dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, Presses universitaires de Caen, p. 199.

¹² Jean Ferrat, dans l'Album intitulé *Dans la jungle ou dans le zoo*, sorti en 1991.

¹³ Kodjo Attikpoé, *Poétique de l'enfance : perspectives contemporaines*, op.cit.

¹⁴ Christiane ChauletAchour, « L'impossible chromo : " l'enfant sauvage" chez Anouar Benmalek et Boualem Sansal », dans *Enfants sauvages, Cahiers Robinson*, n°12, 2002, CRELID, Université d'Artois, pp. 251-263.

« Le contexte contemporain est marqué par de nouvelles représentations de l'enfance. Le statut de l'enfant a radicalement changé. Disposant désormais de divers droits qui le protègent et lui assurent une certaine autonomie, l'enfant devient ainsi un sujet, un acteur dans la vie sociale. En ce qui concerne la nature du véhicule de ses droits, on pourrait citer, par exemple, la Déclaration des droits de l'enfant (1959) et la Convention internationale des droits de l'enfant (1989)¹⁵. »

Ainsi le thème de l'enfant a fait l'objet de nombreux travaux universitaires qu'on ne peut tous citer ; nous espérons avoir consulté les plus essentiels, en langue française. Ces études ont alors mis en valeur l'émergence d'un sous-genre particulier du récit : le récit d'enfance. On peut apprécier les prolégomènes de ce nouveau genre dès le XVIII^e siècle, si l'on tient compte d'une certaine (con)fusion entre récit d'enfance et autobiographie. Elisheva Rosen, soulignait, en 1992, un certain amalgame entre les deux genres :

« [Le récit d'enfance] se voyait amalgamé à l'autobiographie mais il constitue toutefois à plusieurs titres un domaine distinct. D'une part, il s'intègre souvent à l'autobiographie, mais il n'en est pas un passage obligé. D'autre part, il peut faire l'objet d'une œuvre distincte et achevée que rien n'oblige à considérer comme une autobiographie tronquée¹⁶. »

Ayant longtemps parasité le genre autobiographique, le récit d'enfance s'affirme comme genre à part entière au XX^e siècle et est publié de manière autonome. La même critique ajoute :

« Le récit d'enfance suscite actuellement un vif intérêt. Il s'en publie beaucoup et la critique a cessé de bouder ce genre que jadis elle considérait avec quelque dédain. Des travaux lui sont consacrés qui s'interrogent sur son histoire, sa spécificité et ses frontières¹⁷. »

Le récit d'enfance constitue aujourd'hui un générateur d'écriture autant qu'un motif d'inspiration : l'enfance informe et structure le texte littéraire dans le même temps que le texte structure et réinvente indéfiniment l'enfance ou le récit d'enfance. On peut même dire que le récit d'enfance représente un espace travaillé par Eros (l'instinct de vie) et Thanatos (l'instinct de mort) dans la mesure où il entretient, par sa propre permanence, la vitalité du sujet.

Cette perspective de l'incarnation du récit d'enfance nous fait penser aux magnifiques textes considérés comme des classiques de l'enfance : *Le Petit chosé* d'Alphonse Daudet (1868), *l'Enfant* de Jules Vallès (1878), *Sans famille* de Hector Malot (1878), *Poil-de-carotte*

¹⁵ Kodjo Attikpoé, *Poétique de l'enfance : perspectives contemporaines*, op.cit.

¹⁶ Elisheva Rosen, « Pourquoi avons-nous inventé le récit d'enfance ? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire » dans *La politique du texte*, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 70. (65-76).

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

de Jules Renard (1894), des auteurs parmi tant d'autres qui ont influencé durablement les écrivains de langue française décidant d'écrire leur enfance. Le XX^e siècle poursuit dans cette voie avec une perspective et des moyens très différents, que nous synthétiserons : nous pensons, en particulier, à Georges Perec avec *W ou le souvenir d'enfance*¹⁸ et à *Enfance*¹⁹ de Nathalie Sarraute ; des textes qui ont révolutionné le genre autobiographique en approchant de façon novatrice le genre qui est notre objet d'étude.

Pour notre part, nous avons délibérément choisi de construire notre réflexion autour d'un corpus francophone. Car dans les littératures francophones au XX^e siècle, nombreux ont été et sont les auteurs qui racontent leur enfance et établissent convergences et différences avec les récits d'enfance de l'hexagone français que nous venons de citer brièvement. Les œuvres francophones appartiennent aux ensembles caribéen, africain sub-saharien et maghrébin, asiatique également. Rappelons quelques-uns des titres principaux.

En Afrique, les œuvres les plus connues sont celles de Camara Laye, de Cheikh Hamidou Kane pour ne citer qu'eux. Concernant Camara Laye, il publie en 1953 son premier récit autobiographique intitulé *L'Enfant noir*²⁰. Autobiographie certes, le livre est aussi et conjointement son récit d'enfance et d'adolescence.

Cheikh Hamidou Kane quant à lui publie en 1961 son roman intitulé *L'Aventure ambiguë*²¹, d'inspiration autobiographique, de l'aveu même de l'auteur. C. H. Kane situe l'histoire au pays du Diallobé, région du Sénégal où il est né, et, à Paris, où il fit ses études. Le livre s'inscrit aussi dans le genre du récit d'enfance car il s'agit en partie de l'enfance de Samba Diallo, fils d'un fonctionnaire sénégalais musulman et neveu du chef de la tribu des Diallobé.

Durant la même période qui, sur le plan historique correspond dans les colonies françaises à l'émergence des premières élites formées à l'école coloniale, les auteurs maghrébins ne sont pas en reste et racontent leur enfance, mesurant ainsi, d'une certaine façon, le chemin parcouru par rapport à l'adulte qu'ils sont devenus. On peut dire, à la suite de C. Chaulet Achour que « l'enfant a été un personnage privilégié des romans écrits pendant

¹⁸ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

¹⁹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

²⁰ Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

²¹ Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Sénégal, Éditions Julliard, 1961.

la période coloniale par les écrivains colonisés²². » Elle a montré dans des travaux antérieurs que, dans la littérature algérienne, les figures de Fouroulou chez Mouloud Feraoun, d'Omar chez Mohammed Dib sont devenues les symboles d'enfances difficiles mais « apprivoisables » à l'échelle des « valeurs » négociées entre colonisateurs et colonisés : en lisant leur histoire, on suivait un apprentissage dessinant la trajectoire de l'enfant colonisé, du monde de la « tradition » à celui de la « modernité ». Le thème de l'enfance a bien été à la fois une nécessité de témoignage et un objet d'écriture. L'exemple le plus emblématique est celui de Mouloud Feraoun qui écrit entre 1939 et 1950, *Le Fils du pauvre*²³, l'édite d'abord à compte d'auteur. Il y évoque ses années de son enfance et de son adolescence²⁴.

Les écrivains francophones antillais ne dérogent pas à la règle qui veut que le thème de l'enfance soit un véritable aimant et un vecteur d'écriture. Suzanne Crosta constate : « Un bref survol des œuvres littéraires de la Caraïbe nous laisse entrevoir la croissance des récits d'enfance ou de récits où des souvenirs et des expériences de l'enfant servent de cadre ou de clé de voûte à la signification du texte²⁵. »

Au tout début du XX^e siècle, Saint-John Perse publie un recueil poétique intitulé *Eloges* en 1911 qui s'inspire, en partie, de ses années d'enfance et de l'ordre social dans lequel il a grandi.

En 1948, Mayotte Capécia publie *Je suis Martiniquaise*, récit étudié par Suzanne Crosta²⁶. Autour des années 1950, Joseph Zobel s'impose en publiant un récit autobiographique, *La rue cases-nègres*²⁷, aux éditions Présence Africaine. L'œuvre obtient le prix des Lecteurs. Pour Maryse Condé²⁸, *La rue cases-nègres* est un grand classique de la littérature antillaise. *La rue cases-nègres* inclut le récit d'enfance de l'auteur. C'est l'histoire émouvante de son enfance puis des difficultés rencontrées par les étudiants antillais dans la capitale parisienne quand ils quittent leur île. A travers le récit de sa propre enfance, Joseph

²² Christiane Chaulet Achour, « L'impossible chromo : " l'enfant sauvage" chez Anouar Benmalek et Boualem Sansal », art. cit., p 251.

²³ Mouloud Feraoun, *Le fils du pauvre*, Paris, Le Seuil, 1954 (2^{ème} édition).

²⁴ Cf. Christiane Chaulet Achour, *Abécédaires en devenir. Langue française et colonialisme en Algérie*, Alger, Entreprise Nationale de Presse, 1985, 607 p.

²⁵ Suzanne Crosta, *Récit d'enfance antillais*, Saint Foy, (Québec) : Grelca, 1998, p. 3.

²⁶ Suzanne Crosta, *Récit d'enfance antillais* (2), « De la gémellité au tiers-espace l'enfant créole de Mayotte Capécia » <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/capecia.html>, 1999.

²⁷ Joseph Zobel, *La rue Cases-Nègres*, Paris, présence Africaine, 1950.

²⁸ Dans *Littérature francophone, Afrique- Caraïbe- Océan Indien*, Maryse Condé affirme que : « [...] Zobel tend à être utilisé abondamment pour les lecteurs scolaires. On le retrouve dans des manuels à l'usage des classes de sixième et de cinquième, sans parler des classes primaires. C'est là, on en conviendra un hommage assez ambigu. » On voit qu'elle souligne comment une « spécialisation » du roman à l'usage du collège a dévalorisé la réception du roman de Zobel qui a été ainsi en partie marginalisé.

Zobel décrit la Martinique des années 30. Sans prétendre à l'exhaustivité, il peint ici avec la mémoire du cœur et des blessures, la vaillance, la dureté et la tendresse des descendants d'esclaves acharnés à bâtir pour leur enfant un pays plus libre et plus généreux. A la suite de Zobel, d'autres écrivains caribéens explorent ce monde de l'enfance. Il s'agit notamment de Simone Schwarz-Bart et *Ti-Jean L'horizon* en 1979, Gisèle Pineau et *Un papillon dans la cité* en 1992, Raphaël Confiant et *Ravines du devant-jour* en 1993, Max Jeanne et *Jivaros* en 1993 ; Jean Zébus et *Deux et deux font quatre* en 1996 ; Emile Ollivier et *Mille eaux* en 1999 etc., chacun à sa manière s'est fait chantre de l'enfance et enrichissent le genre littéraire par leurs créations. Nous nous inspirerons, bien évidemment, des études faites sur ces différents récits.

Il faut noter également, comme le fait Suzanne Crosta, que le récit de l'enfance n'est pas exclusivement réservé à un seul genre littéraire mais est présent dans d'autres créations : « les récits d'enfance traversent plusieurs genres de la littérature antillaise : contes, journaux, mémoires, lettres, romans, pièces de théâtre²⁹. » Il s'agit notamment du récit poétique d'Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, de la pièce d'Ina Césaire, *Les Passages de l'enfance*, du recueil de poèmes sous le titre de *Veillées noires* de Léon-Gontran Damas, du recueil de nouvelles de Louis Philippe Dalembert, *Le Songe d'une photo d'enfance* qui s'appuient sur des séquences d'enfance des auteurs de ces œuvres.

Le choix de notre corpus a été fait autour de trois écrivains des Antilles (Martinique, Guadeloupe) qui ont publié, entre 1990 et 2004, des autobiographies dont le titre met en exergue le thème de l'enfance. Deux d'entre eux ont été édités aux éditions Gallimard dans la collection « Haute Enfance », dont la vocation est de promouvoir les récits d'enfance à caractère autobiographique. Le troisième récit a été publié aux éditions Laffont. Leurs récits sollicitent des périodes différentes dans le temps et dans l'espace, tout en privilégiant le XX^e siècle et en débordant parfois sur le début du XXI^e siècle.

Nous nous proposons donc, dans cette recherche d'analyser et de comparer les œuvres de ces auteurs antillais : celle de l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I, Antan d'enfance* ; celle de Maryse Condé, écrivaine guadeloupéenne, *Le cœur à rire et à pleurer* ; et celle, enfin, de Daniel Maximin, écrivain gadeloupéen, *Tu, c'est l'enfance*. Pour mieux apprécier leurs créations, nous solliciterons d'autres textes, essayant ainsi de parcourir la gamme des écritures du récit d'enfance.

²⁹ Suzanne Crosta, *Récit d'enfance antillais*, op.cit., p. 3.

Le choix des œuvres de ce corpus repose sur la définition que nous donne Denise Escarpit du récit d'enfance :

« C'est un texte écrit – à la différence des récits de vie qui sont collectés oralement avant d'être transcrits – dans lequel un écrivain adulte, par divers procédés littéraires, de narration ou d'écriture, raconte l'histoire d'un enfant – lui-même ou un autre –, ou une tranche de vie d'un enfant : il s'agit d'un récit biographique réel – qui peut alors être une autobiographie – ou fictif³⁰. »

Et Jean Salesse :

« Le récit d'enfance est un récit d'adulte. Il est toujours reconstitution plus ou moins hésitante, plus ou moins sincère, de sensations originelles, d'événements premiers, que l'Adulte, par une dynamique faite d'amours et de détestations, de rêves et de regrets, élit entre tous comme éléments fondateurs et justificateurs de son être³¹. »

Ce qui caractérise le récit d'enfance est l'écart entre le narrateur-adulte et l'enfant qu'il évoque dans son récit. C'est le narrateur-adulte qui compose le texte et qui se rappelle de ses premiers souvenirs marquants, laissant la place centrale à la figure de l'enfant, animée, en quelque sorte en *voix off*, par lui, le narrateur-adulte.

Partant de ces définitions, et dans l'optique qui est la nôtre, à savoir celle de circonscrire les contours d'un genre particulier et autonome, le récit d'enfance, nous avons fait notre choix d'œuvres où les figures dominantes sont celles de l'enfant et de l'enfance, dans un contexte culturel et géopolitique précis, celui des Antilles, en adoptant la perspective de Suzanne Crosta.

Notre problématique a pour finalité de montrer les particularités du récit d'enfance dans la littérature antillaise. Cette étude vise à évaluer dans quelle mesure les œuvres étudiées s'apparentent ou se distinguent de récits d'autres aires culturelles et historiques, et à questionner en quoi le récit d'enfance s'avère une voie privilégiée pour explorer l'espace insulaire caribéen. Si par récit d'enfance on entend une entreprise littéraire consistant pour les auteurs à transcrire un passé relatant leur propre vie, de la naissance à l'adolescence, la question se pose des choix des trois auteurs. Comme toute entreprise autobiographique, ces œuvres présentent des écrivains en quête d'eux-mêmes ou cherchant à se connaître. Mais l'entreprise ne s'arrête pas là : en retraçant leur histoire personnelle, ils nourrissent le passé collectif de tout un groupe nié dans son existence et sa culture, par l'histoire d'une déportation du continent d'origine, de l'Afrique aux Antilles. De ce fait, comment l'enfance est-elle

³⁰ Denise Escarpit, *Le récit d'enfance*, *op.cit.*, p. 24.

³¹ Jean Salesse, « Le récit d'enfance dans les trois premiers livres des : Mémoires d'outre-tombe », *Revue des sciences humaines*, N° 222, Université de Lille, 1991, p. 11.

représentée dans le corpus choisi et quel est son rôle au sein du récit ? Comment à travers ces œuvres, une civilisation donnée se représente-t-elle l'enfance et quel imaginaire de l'enfant donnent-elles à apprécier ? Enfin, comment approcher à la fois la littérarité du récit de l'enfance à travers notre corpus et sa réception dans les autres espaces littéraires ? C'est autour de ces questions que va s'articuler nos développements et argumentations.

Ce travail se subdivisera en trois grandes parties.

La première partie de cette thèse est une présentation du champ d'investigation, mettant un accent particulier sur l'émergence du récit d'enfance antillais dans le premier chapitre, la place de l'enfance dans les œuvres de Patrick Chamoiseau, Maryse Condé et Daniel Maximin dans le second chapitre et la spécificité du récit d'enfance comme genre littéraire en Occident et plus particulièrement en France dans le troisième et dernier chapitre.

Notre deuxième partie est consacrée à l'étude des choix narratifs et des choix discursifs des trois écrivains. Le premier chapitre se propose d'analyser les modalités de l'énonciation à partir de l'étude des personnes verbales. Le second chapitre se consacre à la mise en scène du personnage de l'enfant dans les trois récits ainsi que l'inscription de l'espace et du temps dans chacune des œuvres. Le troisième chapitre glisse du côté des choix discursifs en examinant le rapport que ces récits entretiennent avec les cultures (la culture française de leur formation à travers références et citations – le rapport au conte antillais, autre versant de leur culture) et avec les langues, en particulier la place faite au créole.

Dans la troisième et dernière partie nous étudierons, de façon plus englobante, le récit d'enfance antillais et la synergie qui s'y déploie entre société, culture et littérature. Le premier chapitre se consacre aux écritures de soi, à l'étude de la proximité du récit d'enfance et de l'autobiographie et à la réelle possibilité ou non pour le premier d'affirmer son autonomie par rapport à la seconde. Il faudra alors sonder la zone vaste de l'environnement des textes. Tout ce déploiement pour donner des marques spécifiques au récit d'enfance antillais est-il reconnu dans le champ éditorial et littéraire ? Nous aborderons cette étude par un retour sur le parcours éditorial des auteurs. Nous terminerons en analysant la visibilité du récit d'enfance dans deux anthologies « grand public ».

A travers l'exposé succinct de ce plan, on peut noter deux dominantes importantes : la première est le positionnement comparatiste que nous avons adopté, en traitant les œuvres en comparaison et pas seulement successivement. La seconde est que trois lignes sont aisément repérables tout au long de ce travail : celle de l'histoire littéraire par la reconstitution des grandes lignes d'une histoire de ce genre littéraire particulier, en France, aux Antilles et plus généralement dans les littératures francophones ; celle de l'analyse textuelle : nous sommes convaincus qu'on ne peut interpréter des œuvres sans passer par des analyses précises de type stylistique et sociolinguistique ; celle, enfin, d'une certaine orientation dans le sens d'une sociologie de la littérature.

PREMIERE PARTIE:

Présentation du champ d'investigation :

**Du récit d'enfance dans l'histoire littéraire de la France et des
pays francophones**

Chapitre I :

L'émergence du récit d'enfance antillais

Au sein du vaste champ de la littérature, nous venons de voir dans notre introduction que le genre du récit d'enfance s'est développé à partir de l'écriture de soi du XVIII^e siècle liée à l'intérêt nouveau porté à l'enfant. Dans le champ de la littérature antillaise, objet de notre étude, le récit d'enfance a été investi par différents écrivains : pour qui écrit-on l'enfance, pourquoi, et comment écrire l'enfance ? L'écriture sur l'enfance favorise une introspection littéraire qui vise à une meilleure appréhension de l'intime d'une part mais aussi du collectif, oscillant entre l'histoire de l'être et l'Histoire de la communauté. Mais il s'agit aussi de dire l'histoire de la littérature antillaise qui, aux prises avec les autres littératures, cherche sa voie.

Aussi, ce premier chapitre se propose d'étudier la naissance du récit d'enfance dans les écrits de la littérature antillaise de la période coloniale à la période contemporaine. Il s'agira, en quelque sorte, de prendre quelques repères avant d'étudier le corpus choisi. On peut voir des traces de cette confiance sur l'enfance avant même que des exemples concrets émergent de pratiques du genre, dans quelques poèmes de Saint John Perse et d'Aimé Césaire par exemple. C'est au cours du XX^e siècle, que des récits d'enfance antillais proprement-dits, sont publiés par Mayotte Capécia et Joseph Zobel qui signent deux romans qui développent exclusivement le thème de l'enfance. Cette production notable ne peut être passée sous silence au seuil de notre recherche.

I.1.- Traces de l'enfance antillaise dans la littérature et la poésie des Iles - Saint-John Perse

La littérature antillaise qui jouit aujourd'hui d'une grande renommée tant sur le plan national qu'international a bien une origine, marquée par des auteurs majoritairement «étrangers », comme le constate Jack Corzani :

« Le paradoxe est évident : les seuls à écrire sur les Antilles, à composer des œuvres qu'il faut bien inclure dans la préhistoire de la littérature antillaise, seront des étrangers, non des natifs de la Caraïbe mais des voyageurs bel et bien épris de nouveauté, au regard plus étonné, admiratif ou méprisant que naturel. Ce sont les découvreurs,

les visiteurs inaugurant dès la naissance d'une littérature locale une attitude qu'il faut bien qualifier d'exotique³². »

A partir de ces récits de voyages, trois grandes périodes sont observables dans l'histoire littéraire des Antilles. La première période est celle de la naissance de la littérature antillaise avec des textes de Blancs créoles. La deuxième période de la littérature antillaise s'inscrit dans le cadre de l'abolition de l'esclavage et se différencie de la littérature exotico-raciste des Blancs créoles. Il s'agit de la littérature « doudouiste³³ » encore appelée la littérature créole, écrite essentiellement par les Mulâtres. Ces écrits dominent largement la littérature antillaise avant l'émergence d'une littérature par les autres auteurs du pays. Jack Corzani affirme :

« Progressivement, après l'abolition, certains Blancs notamment Rosemond de Beauvallon – *Hier, Aujourd'hui, Demain ou les agonies créoles*, 1885 – et, transitoirement, Saint-John Perse – *Eloges*, 1910, *Anabase*, 1924 disent la nostalgie d'un monde disparu, tandis que d'autres, comme René Bonneville *Le Triomphe d'Eglantine*, 1899 prennent leur parti du bouleversement social intervenu³⁴. »

Selon Jack Corzani, cette littérature est marquée par le bovarysme³⁵ :

« [...] L'arrivée des gens de couleur loin de donner naissance à une littérature plus réaliste, plus conforme que celle des grands Blancs réactionnaires à la vérité des îles, notamment en ce qui concerne les particularités sociales et raciales, engendre une littérature en quelque sorte désincarnée, de type exotique au sens le plus réducteur du terme³⁶. »

Les protagonistes de cette littérature, influencés par des écrivains antérieurs, reconduisent un regard exotique en atténuant toute marque d'altérité susceptible de compromettre l'assimilation dont ils rêvent obstinément. Loin d'affirmer leur spécificité identitaire, ils ont pour préoccupation première de faire rentrer dans les faits cette citoyenneté

³² Dominique Chancé et al, *Entre deux rives, trois continents. Mélanges offerts par Jack Corzani à l'initiative du Celfa*. Préface du Musanji Ngalasso-Mwatha, MSNA, Pessac, 2004, p. 92.

³³ Le concept "doudouiste" vient de "doudou" qualificatif donné à la femme de couleur. Corzani part du constat que si les hommes de couleur sont ainsi éliminés ou rejetés à l'arrière-plan, par contre la femme de couleur, elle, a droit de cité. Non comme mère, comme épouse, comme travailleuse, mais comme « doudou », cette doudou si omniprésente qu'on a pu qualifier de toute la littérature exotico-régionaliste de « doudouiste ». La doudou est généralement mulâtresse car il ne faut pas heurter de front le goût métropolitain par des contrastes trop marqués ; elle est belle et langoureuse, ardente et lascive, plutôt facile, experte en plaisirs amoureux, juste assez sentimentale pour flatter la vanité du mâle.

³⁴ Jack Corzani et al, *Littérature francophone, II. Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Edition, Belin, 1998, p. 100.

³⁵ Le "Bovarisme": « affection dont est atteinte l'héroïne du roman de Flaubert, Emma Bovary, et qui consiste à construire sa vision du monde à partir de ses lectures de romans. L'invalidité des univers romanesques à servir de modèles au monde réel entraîne une série de désillusions. Par extension, le terme désigne une pathologie de lecture.» Cf. Christine Montalbetti, *La Fiction*, Paris, Flammarion, 2001, p. 225.

³⁶ Jack Corzani et al, *Littérature francophone II. op.cit.*, p. 105.

française, juridiquement conquise en 1848, précise encore Jack Corzani³⁷. Cette manifestation littéraire trouve son épanouissement dans la littérature nègre assimilationniste, qualifiée de schœlchériste³⁸ :

« Il est intéressant de noter qu'il n'y a pas vraiment rupture mais plutôt infléchissement, dans la mesure où les négristes antillais de l'époque sont tout aussi assimilationnistes que les Mulâtres. On veut que politiciens et littérateurs s'intéressent davantage au prolétariat nègre, à ses conditions de vie et à son histoire mais toujours dans la perspective d'une intégration consciente et délibérée dans une France multiraciale³⁹. »

Dans cette littérature de la première et deuxième période, la question du récit d'enfance n'est pas une préoccupation et c'est la raison pour laquelle nous ne nous y attardons pas. Il y a donc lieu de voir si la part du récit d'enfance a été développée dans les écrits de la troisième période de cette littérature.

La troisième période peut être considérée comme celle de la prise de conscience de la nécessité d'élargir la parole littéraire à ceux qui ne l'exerçaient pas. Mireille Nicolas souligne l'engagement de cette littérature⁴⁰. C'est la littérature noire dont Jacques André estime qu'elle : « (...) opère un mouvement de reterritorialisation, un retour à une terre-mère mythique et bienfaitrice, au pays natal, à l'abondant corps maternel⁴¹. » On trouve l'écho de ce retour dans le texte d'Aimé Césaire :

« Que la littérature soit comme une nouvelle naissance ! le premier cri d'un sujet nouveau-né le peuple et bien enraciné dans un sol redécouvert : la littérature antillaise sera approfondissement, recherche, l'approfondissement d'une communion et le rétablissement de l'homme dans ses appartenances et ses relations fondamentales avec sa terre, avec son pays et avec son peuple⁴². »

On peut alors parler de littérature antillaise au sens propre du terme en datant le point de départ avec Mireille Nicolas⁴³, entre 1923 et 1939 : « La littérature que je découvre me plut énormément. On la dit peu riche : en quantité sûrement ; c'est encore vrai, mais quel âge a-t-

³⁷ *Ibid*, p. 105.

³⁸ Le schœlchériste est défini comme une idéologie de l'assimilation. Cf. Nathalie Schon dans *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles française*, Paris, Karthala, 2003, p. 54. Du nom de Victor Schœlcher, "père" à l'Assemblée Nationale française du décret pour l'Abolition de l'esclavage en 1848.

³⁹ *Ibid*, p. 113.

⁴⁰ Mireille Nicolas développe cette idée sur l'engagement de la littérature antillaise. Elle écrit : « Sa caractéristique la plus évidente : la littérature antillaise est une littérature engagée. » Cf. *Mon anthologie de la littérature antillaise. De ses origines à 1975*. Tome I. De la culture, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 20.

⁴¹ Jacques André, *Caraïbales, études sur la littérature antillaise*, Paris, 1981, Éditions Caribéennes, Collection Arc et littérature, p. 13.

⁴² Aimé Césaire, « *Société et littérature dans les Antilles* » in *Etudes littéraires*. Les Presses de l'université de Laval. Québec, Avril 1973, p. 19.

⁴³ Mireille Nicolas, *Mon anthologie de la littérature antillaise. De ses origines à 1975*, op.cit., p. 19.

elle, même pas cinquante ans, la vraie littérature antillaise est née un peu avant la guerre⁴⁴. » Elle naît d'abord en 1932 avec la parution en France de la revue *Légitime défense* puis en 1939 avec l'édition du *Cahier d'un retour au pays natal*, dont il faudra attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale et sa promotion par André Breton, pour qu'il touche un large public. Le récit d'enfance apparaît dans cette troisième période de la littérature antillaise, même si quelques traces de ce retour à l'enfant peuvent être décelées auparavant. Il apparaît au début des années 1990, sous la plume de Patrick Chamoiseau et de Raphaël Confiant, comme Régis Antoine l'explique :

«... Trois livres ont vu le jour par un effet de la collection éditoriale, "Haute Enfance", chez Gallimard. Il s'agit des écrits les plus significatifs pour ce qui concerne l'analyse qui nous préoccupe, le mieux reliés aussi à la réflexion théorique : *Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau, interroge la mémoire d'un négriillon né après la deuxième guerre mondiale ; antan, année d'avant, se situe entre le jadis et le naguère, et la langue créole connaît l'expression antan longtemps. *Ravines du devant jour* de Raphaël Confiant, interpelle le petit chabin que l'auteur a été. *Chemin d'école*, sous la plume de Patrick Chamoiseau, revient sur ce que l'auteur n'avait pas traité suffisamment à son gré dans *Antan d'enfance*, la fréquentation scolaire⁴⁵. »

Pourtant, avant ces deux publications, des écrivains avaient évoqué le thème de l'enfance. Il s'agit notamment de Saint-John Perse, Aimé Césaire, Joseph Zobel, Mayotte Capécia, pour nous en tenir aux plus connus.

Saint John Perse inaugure dans ses écrits au début du XX^e siècle le thème de l'enfance. Mireille Sacotte, dans *Parcours de Saint John Perse*, écrit :

« Ces premières œuvres proposent en effet l'évocation détaillée d'une enfance particulière, accomplie en des îles réelles, très précisément, la Guadeloupe avec son chef-lieu, Pointe-à-Pitre, et quelques îlots au large de la rade, parmi lesquels celui où le poète à grandi, Saint-Leger-les-Feuilles⁴⁶. »

La notoriété postérieure du poète a donné un poids certain à ses premiers poèmes. En 1911, il publie *Éloges*, recueil de poèmes dont Régis Antoine et Mireille Sacotte ont fait l'étude sous l'angle du thème de l'enfance. *Éloges* est un recueil complexe⁴⁷, qui regroupe plusieurs poèmes publiés à la NRF, Gallimard au début du siècle. Il s'agit des poèmes

⁴⁴ *Ibid*, p. 19.

⁴⁵ Régis Antoine, *Rayonnant écrivains de la Caraïbe. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane. Anthologie et analyse*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998, p. 108.

⁴⁶ Mireille Sacotte, *Parcours de Saint John Perse*, Paris, Champion - Slatkine, 1987, p. 55.

⁴⁷ Mireille Sacotte dans *Alexis Leger/Sain-John Perse*, Paris, L'Harmattan, 1997 p. 254 l'affirme si bien : « C'est un recueil complexe de poèmes publiés séparément. Le plus ancien, *Images à Crusoé*, est daté de 1904 ; le plus récent, *Berceuse*, est paru en 1945. Les divers poèmes ont subi des transformations au cours des publications successives en revue puis en volume. Leur ordre dans le recueil a été plusieurs fois bouleversé. »

suyvants : « *Images à Crusoé* », publié en 1904, « *Écrit sur la porte* », qui constitue une sorte de seuil, publié en 1910, les six textes de « *Pour fêter une enfance* » parus en 1910, puis « *Éloges* » proprement dit avec ses 18 chants, publié en 1911. Avec ces poèmes, Saint-John Perse ouvre une brèche sur son enfance vécue dans la société guadeloupéenne des années 1920. Sa quête sur l'enfance commence en effet dans « *Pour fêter une enfance* », constitué de six chants d'une trentaine de versets chacun. Construit autour du va-et-vient des pronoms personnels, « *Pour fêter une enfance* » repose sur une complexité qui sème dans l'esprit de celui qui lit une confusion. Car, dans leur usage, on ne sait pas lequel des pronoms incarnent la figure de l'enfant ou de l'adulte. Dans le chant I de « *Pour fêter une enfance* » par exemple, le narrateur joue avec l'usage des adjectifs possessifs. Dans ce passage : « et les servantes de ta mère⁴⁸ », on a l'adjectif possessif « ta ». Plus loin, dans le deuxième chant, il reprend la formule avec pour adjectif possessif « ma » qui change ainsi le point de vue : « et les servantes de ma mère⁴⁹. »

Dans le chant IV, on voit se succéder le va-et-vient de ces deux adjectifs possessifs : (« ta mère » et « ma mère⁵⁰. ») Tel qu'apparaissent les choses, il est donc difficile de distinguer l'usage exclusif de la figure de l'enfant. Dans cette optique, le narrateur peut adopter à la fois le point de vue de l'enfant et celui de l'adulte dans l'usage d'une même personne grammaticale. C'est le cas dans l'utilisation du « Je » qui permet d'intégrer l'espace du « je » poétique et d'approcher les réalités de l'enfant qui se souvient de son enfance et l'adulte qui décrit l'univers de l'enfant : (« je parle » et « mais pour longtemps encore j'ai mémoire⁵¹. ») Ici, le « je » incarne à la fois les figures de l'enfant et de l'adulte ou le regardant et le regardé s'unissent pour décrire ensemble les tableaux qui peuplent les souvenirs de l'adulte. Ainsi, ces usages diversifiés suggèrent le paradoxe d'une même et changeante identité comme le met en valeur Mireille Sacotte⁵² dans son étude.

Dans la séquence narrative qui suit, les souvenirs de l'enfance sont rapportés non par le regard de l'enfant mais par un narrateur qui mêle le « je » et le « tu » qui semble s'adresser dans une tonalité lyrique, à la fois à l'enfant qu'il était et à l'adulte qu'il est devenu. Bien entendu, ce narrateur raconte et modèle le personnage de l'enfant évoluant dans l'univers domestique et féminin :

⁴⁸ Saint-John Perse, *Éloges*, Paris, Gallimard, 1911, p. 28.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34-35.

⁵¹ *Ibid.*, p. 28-35.

⁵² Mireille Sacotte, *Eloges de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1999, p. 106.

« Alors on te baignait dans l'eau-de-feuilles-vertes ; et l'eau encore était du soleil vert ; et les servantes de ta mère, grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes chaudes près de toi qui tremblais... Palmes ! et la douceur. Et les servantes de ma mère, grandes filles luisantes... Et nos paupières fabuleuses... ô. Clartés ! ô faveur ! Appelant toute chose, je récitai qu'elle était grande, appelant toute bête, qu'elle était belle et bonne. O mes plus grandes fleuves voraces, parmi la feuille rouge, à dévorer tous mes plus beaux insectes vert. Les bouquets au jardin sentaient le cimetière de famille. Et une très petite sœur était morte. J'avais eu qui sent bon, son cercueil d'acajou, entre les glaces des trois chambres. Et il ne fallait pas tuer l'oiseau-mouche d'un caillou... On appelle. J'irai... Je parle dans l'estime. Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus⁵³ ? »

Comme on peut le constater, l'enfance que décrit le poète prend forme dans un monde peuplé de figures féminines, celle de la mère qui laisse place à celle de la muse : « Et les servantes de ta mère grandes filles luisantes⁵⁴. »

Ce qui est évoqué dans cet extrait est la toute petite enfance du poète dans l'île de la Guadeloupe. La première instance narratrice est celle du narrateur-enfant, qui raconte l'enfant qu'il était à la deuxième personne en faisant usage des temps du passé tel que l'imparfait (« Alors on te baignait dans l'eau, et l'eau encore était du soleil vert, et les servantes de ta mère, grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes chaudes près de toi qui tremblais »). Le protagoniste établit une distance par rapport à son enfance par l'usage de l'imparfait et la deuxième personne. Le second narrateur parle de l'enfance à la première personne et utilise le présent : (« Je parle » ; « Je pleure, comme je pleure au creux de vieilles douces mains » ; « ... je me souviens du sel [...] que la nourrice jaune dut essuyer à l'angle de mes yeux⁵⁵. » C'est le poète-narrateur qui raconte les souvenirs de son enfance à travers ce «je» au moment où il écrit. Cette personne grammaticale incarne mieux la figure du narrateur-adulte à travers lequel le poète-narrateur revit l'enfance, et se rappelle les souvenirs passés avec l'usage du présent.

Le poète-narrateur décrit dans ce poème l'univers dans lequel il fut l'enfant-roi, comme en témoigne l'analyse de Mireille Sacotte : « c'est aussi le monde de l'enfant-roi [...] où les choses et les gens se courbent, se penchent vers lui, un monde du bien-être et du repos bercé par les alizés qui agitent doucement les palmes, et dominé par la figure de la mère⁵⁶. » Le poète met en exergue le mode de vie du temps colonial, avec servantes, nourrices, sorcier noir, mais un mode de vie pacifié, et dont l'ordre fondé sur l'économie de plantation semble immuable et bon. C'est du reste ce qu'affirme Nicolas Servissolle : « "Il passe en revue tout

⁵³ Saint John Perse, *Éloges*, *op.cit.*, pp. 28-30.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 28-31.

⁵⁶ Mireille Sacotte, *Alexis Leger/Sain-John Perse*, *op.cit.*, p. 256.

un univers colonial, toute une famille qui lui sont propres à travers l'évocation d'une nature tropicale⁵⁷.»

Nous constatons que la mémoire d'enfance se déploie dans les réalités de la société guadeloupéenne des années 1920. Nicolas Servissolle souligne :

« [...] *Éloges* célèbre la Guadeloupe, l'île natale du futur Saint-John Perse reconnaissable à bien des titres, en reflète parfois l'histoire sociale ou politique, et met en scène un enfant derrière lequel on saurait faire autrement que reconnaître le petit Alexis Leger⁵⁸. »

L'univers spatio-temporel du texte, renvoie à des précisions autobiographiques de la vie du poète. La description des éléments naturels concourent ainsi à rendre compte de la vie de l'enfant. Ainsi donc, univers, enfance et ville de Pointe-à-Pitre sont présents dans les poèmes de Saint John-Perse. Le poète entretient de la sorte un rapport fort avec cette ville où il est né et a grandi. C'est un monde bariolé et vivant avec petits marchands, commerçants établis, enfants, animaux, au milieu des cris, des odeurs, des couleurs, les jours de marché, c'est-à-dire tous les jours. Ce rapport à sa ville, cette évocation de Saint-John Perse fait écrire à Émile Yoyo : « qu'il s'agisse de Pointe-à-Pitre les précisions topographiques ne laissent aucun doute⁵⁹. » Il poursuit : « N'importe quel lecteur antillais y reconnaîtra son monde, rappelant par exemple, qu'à Pointe-à-Pitre, la rue principale qui part du port aboutit au cimetière sur le haut d'une colline crayeuse⁶⁰. »

La description de la ville, cohabite avec l'expression de la mort. Le poète chante la perte inconsolable d'un être très cher, sa petite sœur. En effet, troisième d'une famille de cinq enfants dont il est le seul garçon, l'enfance du poète est habitée par naissances et morts. En 1888, il perd son grand-père paternel, Alexis Léger. Mais cette disparition ne provoque pas la même nostalgie que celle de sa petite sœur. Peu après, ses parents ont une petite fille en 1889 Marguerite, puis Solange en 1893 qui décède l'année suivante. S'agissant de cette mort, il écrit dans l'un des six chants de *Pour fêter une enfance* : « Et une très petite sœur était morte⁶¹. » Il s'agit de Solange, sa sœur cadette, morte du paludisme à un an, en 1895. Plus loin dans le même chant, il poursuit en disant : « j'avais eu, qui sent bon, son cercueil d'acajou entre les glaces de trois chambres⁶². » D'après Mireille Sacotte, cette séquence

⁵⁷ Nicolas Servissolle, *Éloges palimpseste*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 45.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹ Émile Yoyo, *Saint-John Perse et le conteur*, Paris, Bordas, 1971, p. 42.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁶¹ Saint John Perse, *Eloges*, *op.cit.*, p. 30.

⁶² *Ibid.*, p. 30.

narrative : « correspond à ce qu'on sait de la psychologie enfantine qui néglige la mort, notion abstraite, et choisit le cercueil, coffre de bois qui a sa couleur, son odeur⁶³. » Le récit de la mort à cause du paludisme de sa petite sœur révèle bien d'autres réalités. En effet, le poète a aussi souffert de cette maladie comme en témoigne Mireille Sacotte : « l'enfant en proie à une crise de paludisme et qui transpire de fièvre et délire⁶⁴. » On sait qu'Alexis y était sujet. Il a confié : « Toute mon enfance a été terriblement brûlée de fièvres paludéennes ; [...] jamais ces fièvres, jusqu'à dissimuler pour n'avoir pas de quinine⁶⁵. »

A la suite de Saint-John Perse, d'autres écrivains célèbrent dans une envolée lyrique la mémoire de l'enfance dans leurs écrits. C'est le cas du poète Aimé Césaire qui introduit des séquences sur son enfance dans son fulgurant *Cahier d'un retour au pays natal*.

I.2.- Traces de l'enfance dans le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire

Le mouvement de la négritude a présidé à l'émergence d'une littérature négro-africaine en désaliénant et à désassimilant le sujet noir en marge de l'histoire littéraire. Le *Cahier d'un retour au pays natal* à travers lequel ce mouvement s'est manifesté est d'une grande richesse. Pour ce qui intéresse notre sujet, le "je" du poète remonte à l'enfance ; même si le projet initial de Césaire n'était pas celui de revisiter l'enfance, *Cahier d'un retour au pays natal* développe une partie de ce thème. Dominique Combe remarque :

« Lorsque, se rapprochant graduellement de l'île de la Martinique, le poète évoque les lieux de son enfance, la case gerçant d'ampoules, la mère et sa machine à coudre Singer, les fêtes de Noël, la rue Paille, il livre assurément des souvenirs personnels, confirmés par les données biographiques que la critique peut recueillir sur Césaire⁶⁶. »

Le premier ouvrage de l'écrivain martiniquais thématise l'enfance et surtout l'adolescence du poète, à travers une écriture recentrée sur sa personne. Dominique Combe constate : « La critique a pu discerner trois étapes dans cet itinéraire, distinguant les phases de

⁶³ Mireille Sacotte, *Éloges de Saint-John Perse*, op.cit, p. 90.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁶ Dominique Combe, *Aimé Césaire Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Puf, 1993, p. 46.

la haine, de l'introspection et des souvenirs d'enfance, puis la révolte raciale, sociale et politique⁶⁷. »

Le retour au pays natal fait écho au retour du poète dans la ville de son enfance et de son adolescence. Car, cet appel au "pays natal" traduit le soupir du poète mais se présente aussi comme l'histoire d'une révolte, celle du poète lui-même :

«Partir. Mon cœur bruissait de générosités emphatiques. Partir... j'arriverais lisse et jeune dans ce pays mien et je dirais à ce pays dont le limon entre dans la composition de ma chair : "J'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur désertée de vos plaies". Je viendrais à ce pays mien et je lui dirais : "Embrassez-moi sans crainte... Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerai". Et je lui dirais encore : "Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir"⁶⁸.»

Césaire met en scène un "je" poétique double qui s'adresse aux Martiniquais et à lui-même. Se voulant porte-parole de son peuple, le chemin parcouru n'a pas été d'enchantement. Et ce "je" est omniprésent comme en atteste les passages qui suivent : « Accommodez-vous de moi. Je ne m'accommode pas de vous⁶⁹ » ; « J'accepte... J'accepte... entièrement, sans réserve⁷⁰ ». Ce "je" poétique témoigne de la subjectivité d'un être : Césaire lui-même. Dans la séquence qui suit, on voit comment l'enfance se déploie :

« [...] Je n'ai jamais su laquelle, qu'une imprévisible sorcellerie assoupit en mélancolique tendresse ou exalte en hautes flammes de colère ; et ma mère dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit, je suis même réveillé la nuit par ces jambes inlassables qui pédalent la nuit et la morsure âpre dans la chair molle de la nuit d'une Singer que ma mère pédale, pédale pour notre faim et de jour et de nuit⁷¹. »

La subjectivité de l'enfant Césaire s'exprime dans le récit des sacrifices des parents pour leur enfant : ainsi, la mère qui "pédale" de jour comme de nuit pour gagner de quoi les nourrir.

L'enfance césairienne se place également sous le signe de la description de l'espace qui commence par celle des Antilles. Ainsi, dans la première partie de *Cahier d'un retour au pays natal*, l'auteur décrit les lieux qui révèlent le vrai visage des Antilles s'opposant aux

⁶⁷ Dominique Combe, *Aimé Césaire Cahier d'un retour au pays natal*, op.cit, p. 5.

⁶⁸ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 22.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

Antilles exotisées de la littérature doudouiste. A l'opposé de l'idéalisation des îles heureuses et paradisiaques, Césaire dresse un tableau sombre de la Martinique :

« Au bout du petit matin, l'extrême, trompeuse désolée eschare sur la blessure des eaux ; les martyrs qui ne témoignent pas ; les fleurs du sang qui se fanent et s'éparpillent dans le vent inutile comme des cris de perroquets babillards ; une vieille vie menteusement souriante, ses lèvres ouvertes d'angoisses désaffectées ; une vieille misère pourrissant sous le soleil, silencieusement ; un vieux silence crevant de pustules tièdes⁷² ... »

Le poète nous présente ici les Antilles qui ont faim, les Antilles "grêlées de petites véroles", les Antilles "dynamitées d'alcool", "échouées dans la boue de cette baie", dans la poussière de cette ville, sinistrement échouées. Cette description est en contrepoint de toutes les évocations exotiques.

Cette description initiale sert d'écrin à une remontée vers les souvenirs d'enfance articulés sur quelques toponymes : la description de la maison, celle de la rue Paille, car l'enfance est liée à la maison familiale. Comme l'écrit Romuald Fonkoua :

« [...] Le poète évoque la misérable maison familiale située au bout d'une route follement montante et témérairement descendante. Sa coiffure de tôle ondule au soleil comme une eau sèche. Des têtes de clous luisent sur le plancher de la salle où l'on mange. Les solives de sapin et d'ombre courent au plafond. Le mobilier est composé de chaises de paille fantomales et la lumière grise de lampe, celle vernissée et rapide des cancelats qui bourdonnent à faire mal⁷³...»

Cette maison, est l'un des premiers souvenirs de l'enfance lors du retour ; cette « petite maison qui sent mauvais » dont l'état lamentable est décrit :

« Au bout du petit matin, une autre petite maison qui sent très mauvais dans une rue très étroite, une maison minuscule qui abrite dans ses entrailles de bois pourri des dizaines de rats et la turbulence de mes six frères et sœurs, une petite maison cruelle dont l'intransigeance affole nos fins de mois et mon père fantasque grignoté d'une seule misère, [...]»⁷⁴.

Sans confondre les détails réalistes essaimés dans cette description avec une sorte de photographie de la vie réelle, on peut néanmoins établir un lien fort avec la vie même du poète. C'est dans cette maison que le poète-narrateur a grandi au sein d'une famille modeste :

« Au bout du petit matin, au-delà de mon père, de ma mère, la case gerçant d'ampoules, comme un pêcheur tourmenté de la cloque, et le toit aminci, rapiécé de morceaux de bidon de pétrole, et ça fait des marais de rouillure dans la pâte grise sordide empuantie de la paille, et

⁷² *Ibid.*, p. 8.

⁷³ Romuald Fonkoua, *Aimé Césaire*, Paris, Perrin, 2010, p. 27.

⁷⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op.cit*, p. 17-18.

quand le vent siffle, ces disparates font bizarre le bruit, comme un crépitement de friture d'abord, puis comme un tison que l'on plonge dans l'eau avec la fumée des brindilles qui s'envole⁷⁵... »

La famille de Césaire apparaît, sinon misérable, du moins nécessiteuse. On peut relever les expressions telles que (tourmente, rapiécé) qui soulignent son état de pauvreté. Cette famille pauvre renvoie bien à la sienne au bourg de Basse-Pointe. Rétrécissant le champ descriptif de la misère, il s'arrête au lit de la grand-mère :

« Et le lit de planches d'où s'est levée ma race, tout entière ma race de ce lit de planches, avec ses pattes de caisses de Kérosine, comme s'il avait l'éléphantiasis le lit, et sa peau de cabri, et ses feuilles de banane séchées, et ses haillons, une nostalgie de matelas le lit de ma grand-mère (au-dessus du lit, dans un pot plein d'huile un lumignon dont la flamme danse comme un gros ravet... sur le pot en lettres d'or : MERCI⁷⁶.) »

On sait depuis l'importance que Césaire a donné à la personnalité de sa grand-mère paternelle, Eugénie Macni⁷⁷, affectueusement appelée Man Nini. Romuald Fonkoua écrit :

« Il brosse son portrait avec ferveur, aménité et respect. Elle est d'abord sa première institutrice, celle qui l'a initié aux rudiments de la langue française dans la classe de maternelle. Eugénie Macni transmettra à son petit-fils un peu du souvenir de ce grand-père adoré qu'elle aimait tant et que le futur poète n'a pas connu. Elle lui ouvrira ainsi les portes de la fabrique de l'enfance⁷⁸. »

A la description de la maison d'enfance, succède celle de la rue Paille à Fort-de-France. Cette rue n'est plus perçue par le regard de l'enfant qu'il était mais par celui de l'adulte, l'étudiant de 25 ans qui se souvient du pays, depuis son exil parisien. Cette rue Paille est un lieu de toutes les débauches, avec son lot de déchéance, son manque d'hygiène et le mépris qu'elle provoque :

« Tout le monde la méprise la rue Paille. C'est là que la jeunesse du bourg se débauche. C'est là surtout que la mer déverse ses immondices, ses chats morts et ses chiens crevés. Car la rue débouche sur la plage, et la plage ne suffit pas à la rage écumant de la mer. Une détresse cette plage elle aussi, avec ses tas d'ordures pourrissant, ses croupes furtives qui se soulagent, et le sable est noir, funèbre, on n'a jamais vu un sable si noir, et l'écume glisse dessus en glapissant, et la mer la frappe à grands coups de boxe, ou plutôt la mer est un gros

⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁷ D'après ce que rapporte Romuald Fonkoua, Man Nini figure aussi l'image d'une femme matador dans la société martiniquaise d'après l'esclavage. Comme le relève Denise Césaire, considérée par le poète comme l'archiviste de la famille, cette aïeule était une petite marchande du Lorrain qui vendait ses produits locaux dans une boutique située en face de l'église de la ville. On venait la consulter pour tout. C'était une sorte de directrice de conscience. Elle remplira même la fonction d'écrivain public. Aux yeux du poète Aimé Césaire, en tout cas, elle appartient encore à cette race des vrais descendants d'esclaves qui ont réussi à inventer un nouveau mode de vie dans l'île et qui disparaissent peu à peu du paysage au lendemain de la Seconde Guerre mondiale », p. 31.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

chien qui lèche et mord la plage aux jarrets, et à force de la mordre elle finira par la dévorer, bien sûr, la plage et la rue Paille avec⁷⁹. »

Ces souvenirs sont marqués par un sentiment de dégoût et de rejet :

« Et une honte, cette rue Paille, un appendice dégoûtant comme les parties honteuses du bourg qui étend à droite et à gauche, tout au long de la route coloniale, la houle grise de ses toits d'essentes. Ici il n'y a que des toits de paille que l'embrun a brunis et que le vent épile⁸⁰. »

Par ailleurs, l'enfance évoquée peut avoir un aspect plus euphorique lorsque sont rappelées les fêtes de Noël, commentées ainsi par Lilyan Kesteloot :

« La fête de Noël, qui semble être la fête préférée, indiquant ainsi que Noël arrive au terme de l'année, après que les mois précédents se sont succédé, chacun avec son climat et son activité caractéristique : août est le mois des manguiers en fleurs ; septembre est la période où les cyclones fréquents se déchaînent ; octobre rayonne de fleurs de canne ; et en novembre, les distilleries fabriquent le rhum à partir des mélasses de canne à sucre⁸¹. »

Les fêtes de Noël apparaissent indéniablement comme des moments de joie et de réconciliation : « Il s'était annoncé d'abord Noël par un picotement de désir, une soif de tendresses neuves, un bourgeonnement de rêves imprécis, puis il s'était envolé tout à coup dans un froufrou violet de ses grandes ailes de joie, [...]»⁸². » Le poète essaie de retrouver l'harmonie et la douceur de l'enfance car : « Noël n'était pas comme toutes les fêtes⁸³. »

Ainsi, ces deux grands poètes des Antilles, l'un qui a "oublié" son ancrage en allant vers une poésie dite plus "universaliste", l'autre qui a inscrit au fronton de son œuvre son appartenance à la Martinique et, à travers elle, au monde noir, ont inséré dans leurs poèmes des traces de leurs enfances respectives. Mais bien évidemment, il n'est pas question de parler ici de "récit d'enfance" mais d'évocation furtive de l'enfance dans quelques textes poétiques, textes que les écrivains du corpus choisi connaîtront bien.

Toutefois, ils sont suivis de deux récits autobiographiques qui ont marqué leur époque et qui, eux, sont de véritables "antériorités" du récit d'enfance que nous étudions. Il s'agit du roman très controversé de Mayotte Capécia, *Je suis Martiniquaise*, en 1948 et de l'autobiographie, *La Rue Cases-Nègres*, de Joseph Zobel en 1950.

⁷⁹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit, p. 19.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁸¹ Lilyan Kesteloot, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 34.

⁸² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op.cit, p. 14.

⁸³ *Ibid.*, p. 14.

I.3.- Les précurseurs du récit d'enfance : Mayotte Capécia et Joseph Zobel.

Le thème de l'enfance se déploie à l'aube de la moitié du XX^e siècle dans le genre romanesque. En 1948, Mayotte Capécia publie *Je suis Martiniquaise*, texte écrit essentiellement à la première personne. Dans ce premier roman, Mayotte Capécia raconte l'histoire de sa vie dans le monde antillais. Cet ouvrage valut en effet, à son auteur, le Grand prix littéraire des Antilles.

Dans la perspective du récit d'enfance, l'œuvre de Mayotte Capécia présente un certain intérêt puisqu'elle contient le récit de son enfance en Martinique. C'est son histoire et celle de sa sœur jumelle dont il est question dès l'incipit du roman :

« Lorsque nous étions petites, ma sœur jumelle et moi, nous nous ressemblions tellement que notre mère devait nous faire rire pour nous reconnaître. Et, pourtant, nous sommes très différentes de goûts et de caractère⁸⁴. »

Le texte qui commence sur le récit des deux sœurs se recentre très vite sur la vie et l'enfance de Mayotte : « De ma petite enfance, je ne me souviens de rien, sinon que j'aimais battre Francette⁸⁵. » Le texte soulève ainsi les questions de différences de classes sociales entre les jumelles qui rappellent à Mayotte les moments de peine. D'abord, Mayotte supporte très mal sa séparation d'avec sa sœur : « Mais nous fûmes assez vite séparées, mes parents ayant confié ma sœur à une tante qui n'avait pas d'enfant⁸⁶. » Les jumelles vont évoluer différemment dans une société où les différences sociales sont accentuées :

« Moi, par exemple, je n'ai jamais été très douée, j'apprends à marcher beaucoup plus tard que Francette. Ma mère suspendait devant ma bouche un régime de bananes. Je cherchais alors à les attraper, car je les adorais. Je crois bien que c'est par gourmandise que j'ai appris à marcher⁸⁷. »

On le voit, Mayotte se voit condamner à vivre au village avec ses parents dans des conditions de pauvreté certaine alors que le destin arrache sa sœur à une vie de marginalisée pour aller vivre chez une tante riche qui l'élève rigoureusement : « Elle était sévère avec elle,

⁸⁴ Mayotte Capécia, *Je suis Martiniquaise*, Paris, Corrêa, 1948, p. 7. Ce roman dont on est à peu près sûr aujourd'hui qu'il fut peu élaboré, même oralement, par l'intéressée, a été le fruit du travail d'un éditeur sur les *Esquisses martiniquaises* de Lafcadio Hearn et sur le manuscrit de l'amant officier. Le sujet que nous traitons permet de laisser cette question de côté et le considérer en lui-même, comme objet de publication sous un pseudonyme féminin et un titre attesté.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

elle l'obligeait à se confesser fréquemment, à ne pas manquer une messe, à être toujours exagérément propre, correcte et ordonnée mais elle l'aimait je crois plus encore que s'il s'était agi de son propre enfant⁸⁸. »

Pour Mayotte, Francette est une enfant bien élevée et choyée par leur tante riche qui respecte les normes et le système de valeurs qu'elle lui inculque. Alors que Mayotte doit se contenter de la maison de son père : « Je restai donc seule à la maison, une maison de bois avec un toit de chaume, une maison de pêcheur à l'extrémité du village de Carbet, une maison à un étage, comme habitaient les gens de couleur ou les blancs pauvres [...]»⁸⁹. » Consciente de sa situation sociale, elle s'identifie aux marginalisés et traîne la mauvaise réputation de l'équipe des "Mauvaise Herbes" dont elle a la charge : « Mon autorité se trouvait telle que j'avais réussi à former une équipe qui ne groupait pas, évidemment, les meilleurs élèves et que les jaloux avaient surnommée l'équipe des Mauvaise Herbes⁹⁰. » Mayotte, n'ayant pas la chance de recevoir une bonne éducation associe sa sœur à la bourgeoisie créole riche de l'époque qui jouit de privilèges, situation que la narratrice décrit dans le roman : « Francette, dont la vie chez cette tante vieille fille devait bien être monotone, riait à pleine gorge. Elle était très gracieuse⁹¹. »

L'enfant souffre énormément de ces inégalités même si elle feint de ne pas voir sa sœur jouir de sa situation d'aisance. Après la mort de la mère et face aux dures réalités de la vie, elle perçoit désormais l'injustice de ne pas bénéficier des privilèges de sa sœur. Mayotte en vient à éprouver, ressentiment, rancœur et surtout jalousie à l'égard de cette sœur, situation qu'elle souligne dans le roman :

« Ce fut à cette époque de ma vie que naquit chez moi un sentiment qui m'a fait beaucoup de mal : celui de l'injustice. Je n'étais pas jalouse de Francette; mais, lorsque je la voyais si bien habillée, si bien élevée, si choyée et si gaie parce qu'elle n'avait pas de soucis, je me disais que je n'avais pas de chance⁹². »

La gémellité, au lieu d'être vécue comme une force, celle d'être deux en face des adversités de la vie, est vécue comme une souffrance ; à ce sujet, Suzanne Crosta constate :

« Dès les premières lignes de son texte, la narratrice nous signale le mode de lecture à adopter: celui de la gémellité [...]. Très tôt dans sa vie, Mayotte se voit dans Francette et déclare [...] c'était comme si je

⁸⁸*Ibid.*, p. 76.

⁸⁹*Ibid.*, p. 8.

⁹⁰*Ibid.*, p. 10

⁹¹*Ibid.*, p. 47.

⁹²*Ibid.*, p. 76.

me regardais dans un miroir. Il est intéressant de noter que les deux sœurs sont toutes les deux mulâtres, et que cette identité métisse influera également sur leur perspective et leur interprétation du réel⁹³. »

Tout au long du roman, Capécia est en concurrence avec sa sœur. Et pour s'émanciper de sa situation de subalterne, d'esclave et d'être souffrante, Mayotte Capécia doit sortir de son groupe pour vivre sa vie. A cause des tensions vécues avec sa sœur, Mayotte Capécia vit un complexe d'infériorité. S'inspirant de sa grand-mère blanche qui a aimé un homme de couleur, Mayotte décide à son tour d'aimer un Français pour sortir de sa condition :

« Je songeais aussi à cette grand'mère que je n'avais pas connue et qui était morte parce qu'elle avait aimé un homme de couleur, martiniquais. Comment une Canadienne pouvait-elle aimer un Martiniquais ? Moi, qui pensais toujours à Monsieur le Curé, je décidai que je ne pourrais aimer qu'un blanc, un blond avec des yeux bleus, un Français⁹⁴. »

Dès lors, Mayotte raconte à travers le récit de son enfance son idéalisation du Blanc. Elle connaît plus tard une relation amoureuse avec un jeune officier français, André, qui l'abandonne elle et leur enfant. Son obsession à épouser un homme blanc reste pour elle une invitation à lutter contre les injustices et les conditions de vie de l'époque. Christiane P. Makward interprète ainsi le désir de promotion de Mayotte :

« [...] Il ne s'agissait pas pour Mayotte de blanchir la race mais de poursuivre le rêve fondamental de bonheur, de sécurité affective, qu'aucune femme dans son ascendance n'avait encore connus et qui semble plus accessible auprès du Blanc dans l'imaginaire de l'Antillais. Il s'agit pour elle de survivre dans la dignité aux indignités de la pauvreté et de l'illégitimité⁹⁵. »

Mayotte parvient tant bien que mal à réaliser son rêve en vivant une relation amoureuse avec un Blanc dont elle tombe éperdument amoureuse : « André était-il beau ? Tout ce que je sais, c'est qu'il avait des yeux bleus, des cheveux blonds, le teint pâle et que je l'aimais⁹⁶. » Toute la deuxième partie relate sa vie passée auprès de ce jeune officier et sa conclusion qui est une déception pour elle et pour sa famille et les gens de sa race. Car, il semble que le contexte de l'époque n'a pas été propice à une telle union, celle d'une femme de couleur et d'un Blanc. Sa déception est d'autant plus grande, au sujet du mariage à la fin du texte : « J'aurais voulu me marier, mais avec un Blanc. Seulement une femme de couleur n'est

⁹³ Suzanne Crosta emprunte l'expression à Maximilien Laroche qui relate l'histoire entre frères ennemis. Pour lui, la problématique de la gémellité dans la littérature haïtienne est liée à celle des contradictions jumelées qui déchirent le pays.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁵ Christiane P. Makward, *Mayotte Capécia ou l'Aliénation selon Fanon*, Paris, Karthala, 1999, p. 217.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 147.

jamais tout à fait respectable aux yeux d'un blanc. Même s'il l'aime, je le savais⁹⁷. » Mais cette seconde partie n'est plus consacrée au récit d'enfance, objet de notre étude.

Le récit d'enfance de Mayotte Capécia contient aussi des moments de joie : son enfance n'est pas seulement le souvenir des événements négatifs. Le village du Carbet reste cher à son cœur : « son petit village serré entre les montagnes et la mer⁹⁸. » Dans ce village se trouve sa maison en bois dont elle fait la description. Mayotte Capécia a un rapport intéressant aux éléments naturels notamment l'eau qui tient une place de choix dans ses souvenirs d'enfance. Suzanne Crosta affirme : « Le village marin, c'est le lieu de son enfance, de son bonheur, le gardien de ses souvenirs. Elle y puise des forces régénératrices et, où qu'elle aille désormais, elle ressentira toujours l'appel de la mer, ouverture au bonheur et purification salvatrice⁹⁹. » Mayotte Capécia trouve dans la mer qu'elle décrit son lieu de refuge et d'euphorie. La mer, à travers le mouvement des vagues, transforme son projet d'écriture en flots, abreuve l'enfant qu'elle était ainsi que l'enfant qui dort en elle et l'enfant qu'elle a mis au monde. Elle lui donne son énergie, additionne ses handicaps de départ et Christiane P. Makward les compare à ce qu'elle a su faire de sa vie :

« Le triple handicap de Lucette Combette, née Céranus, dite Mayotte Capécia, si on veut le hiérarchiser, fut d'abord pour Mayotte la classe. Elle était plus pauvre, démunie et illégitime ; peu encline d'étude, elle fut ensuite privée d'éducation jusqu'à ce qu'elle entreprenne, à l'âge de trente ans, d'apprendre vraiment à écrire. [...]. Son métissage, l'existence d'une jumelle identique, sa beauté surtout furent la chance de se dégager des couches populaires martiniquaises auxquelles sa naissance se vouait¹⁰⁰. »

Traînant tous ces handicaps, on se demande bien comment Mayotte Capécia qui n'était pas douée pour l'orthographe aurait pu écrire ces deux romans ? Christiane P. Makward écrit :

" [...] Mayotte Capécia, pseudonyme de Lucie Combette née Céranus, était quasiment illettrée lorsqu'elle arriva en France à la fin du printemps 1946. Ayant de toute évidence emporté dans ses bagages le lourd manuscrit du lieutenant pétainiste, elle saisit la première occasion, un protecteur dans la maison de Corrêa, pour présenter ce texte à l'éditeur Edmond Buchet qui jugea impubliable mais d'une certaine façon utilisable, et qui lui demande de rédiger ses propres souvenirs. Au pied du mur, Mayotte apprit littéralement à écrire en dix-huit mois, avec ses amis ; et ils concoctèrent les deux romans qu'elle signa¹⁰¹ "

⁹⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁹ Suzanne Crosta, *De la gémellité au tiers espace : l'enfance créole chez Mayotte Capécia*, op.cit, p. 17.

¹⁰⁰ Christiane P. Makward, *Mayotte Capécia ou l'Aliénation selon Fanon*, op. cit, p. 210.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 204.

Il paraît donc clair de conclure avec Christiane P. Makward que Mayotte Capécia n'a pas écrit ces deux romans elle-même. Même s'il reste que Mayotte Capécia a signé ses deux livres, elle s'est prêtée à un jeu que certains qualifient d'imposture. Seule la première partie de *Je suis martiniquaise* peut être considérée comme directement inspirée des efforts de Capécia. Le reste – en particulier les épisodes plus ou moins pathétiques et rocambolesques, plus ou moins "politiquement corrects", de *La Négrresse blanche* doivent surtout à des imaginaires masculins blancs, opportunistes, en ces années d'épuration écrit Christiane P. Makward¹⁰².

Deux ans plus tard, un récit qui lui ne soulève aucune controverse et devient le modèle du récit d'enfance antillais est *La Rue Cases-Nègres* du Martiniquais Joseph Zobel, récit écrit par l'écrivain lui-même. Le texte en trois parties privilégie exclusivement l'enfant comme figure centrale du roman. C'est un récit d'apprentissage, d'initiation et de formation de l'enfant. Zobel met en scène un personnage nommé José, son porte-parole en quelque sorte. Derrière le personnage de José, Zobel se livre : « Il me fut assez facile pourtant de me consoler de la disparition de mon vieil ami Médouze. Le grand événement qu'annonçait tous les jours m'man Tine se produisit enfin¹⁰³. » Dans un autre passage, Zobel adulte partage son point de vue à travers le personnage de José : « Je ne connais que la rue Cases-Nègres, Petit-Bourg, Sainte-Thérèse, des hommes et des femmes et des enfants plus ou moins noirs. Or, cela ne convient certainement pas pour en faire des romans, puisque je n'en ai jamais lu de cette couleur-là¹⁰⁴. » Très souvent, la figure de l'enfant et de l'adulte se trouvent confondues dans un "Je" qui les englobe. Zobel s'identifie bien à José, personnage central de son roman pour dire l'enfance.

Trois grandes phases ponctuent ce récit d'enfance. La première phase constitue le moment d'initiation où l'auteur raconte les toutes premières années, celles vécues auprès de M'man Tine, figure de la grand-mère qui apparaît dès l'incipit du texte : « D'aussi loin que je voyais venir M'man Tine, ma grand-mère, au fond du large chemin qui convoyait les nègres dans les champs de canne de la plantation et les ramenait¹⁰⁵... »

Cette figure féminine imposante est omniprésente dans tout le roman ; elle occupe une place fondamentale dans l'évolution et la formation de l'enfant. Elle joue dès le début du texte le rôle de la nourrice :

¹⁰² *Ibid.*, p. 218.

¹⁰³ Joseph Zobel, *La Rue Cases-Nègres*, Paris, Présence Africaine, rééd. 1974, p. 105.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 233.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 9.

« Alors, du corsage de sa robe, elle retirait quelque friandise qu'elle me donnait : une mangue, une goyave, des icaques, un morceau d'igname, reste de son déjeuner, [...] M'man Tine me rapportait toujours quelque chose à manger. Ses compagnons de travail en faisaient souvent la remarque, et M'man Tine disait qu'elle ne pouvait porter quoi que ce soit à sa bouche qu'elle ne m'eût réservé une part¹⁰⁶. »

M'man Tine ne rapporte pas seulement les restes de provision à José. En allant vaquer à ses occupations dans les champs des Béké, elle s'assure que son José a de quoi manger. En sortant, elle lui laisse des consignes pour la restauration : « Quand il sera midi tu sais ? Quand la cloche de l'habitation va sonner – tu prendras un verre d'eau et tu verseras sur cette assiette de farine. Il y a déjà de l'huile et de la morue dessus, tu auras qu'à bien mélanger et manger¹⁰⁷. »

Mère nourricière, M'man Tine, est aussi celle qui aime et éduque moralement. Elle apprend à José les choses de la vie. Elle fait des recommandations de bonnes tenues à l'enfant : « Tu vois comment la case est propre, et ton costume aussi... sans déchirure... et qu'il n'y a pas d'ordure devant la case ? ... Et ne vas pas drivaiiller. Tâche de te bien comporter pour pas me faire endêver ce soir¹⁰⁸ ! » Elle lui fait observer « avec véhémence que les enfants ne devaient pas dévisager les grandes personnes¹⁰⁹. » Elle lui donne aussi une éducation religieuse :

« Après mon bain nocturne, après mon dîner tardif, un autre supplice m'attend : la prière

– Au nom du père...

– Au nom du père, répété-je, en faisant le geste

– Et du fils¹¹⁰ ...

Ce soir-là, M'man Tine n'abrège pas ma prière comme elle le fait parfois, lorsqu'elle est fatiguée ou que j'ai sommeil. Au contraire : commence depuis le "Mettons-nous en la présence de Dieu", passe par le "Notre Père", le " Je vous Salue", le "Je crois en Dieu". Elle refuse de me souffler un mot, en me criant " après, après !" à chaque fois que je m'arrête¹¹¹. »

Outre la prière, M'man Tine prépare l'enfant à rentrer dans une autre étape de la vie, un autre cycle de la vie l'école, en l'y préparant : « Tu iras à l'école apprendre un brin d'éducation

¹⁰⁶*Ibid*, p. 9.

¹⁰⁷*Ibid*, p. 18.

¹⁰⁸*Ibid*, p. 19.

¹⁰⁹*Ibid*, p. 11.

¹¹⁰*Ibid*, p. 46.

¹¹¹*Ibid*, p. 47.

et à signer ton nom¹¹². », « M'man Tine, chaque soir, parlait d'école et de cette affaire de costume que Mam'Zelle Léonie ne se pressait pas de finir¹¹³. »

Plus loin, la mission de M'man Tine dans ce récit est d'éduquer l'enfant dans tous les domaines. La figure de M'man Tine est en quelque sorte l'archétype de la mère antillaise, dévouée et en fait véritable chef de foyer "le poteau mitan". Suzanne Crosta analyse ainsi son importance :

« M'man Tine transmet à l'enfant son récit de vie pour qu'il comprenne ses origines et son histoire personnelle et familiale. Elle sert de connexion entre son passé et son avenir, et elle guide l'enfant dans la vie quotidienne dans l'espoir qu'il pourra un jour sortir des champs de cannes où sont destinés les enfants des travailleurs agricoles. Son récit de vie relate les expériences de sa grand-mère, de sa mère et des membres de sa communauté et deviendra un puits d'images où l'enfant tirera la matière de son écriture¹¹⁴. »

On le voit, pour l'enfant, M'man Tine représente comme il l'affirme, « la meilleure et la plus belle des grands-mères, qui ne ressemblait en rien à une maman ni à une vieille femme, ni à une négresse, ni à un être humain¹¹⁵. » Même si José témoigne une grande admiration à sa grand-mère, il n'en demeure pas moins qu'il reste aussi attaché à Médouze, second personnage qui fascine José, son grand ami qui ne lui donne rien mais qu'il aime tant : « Moi, mon grand ami ne me donne rien. Il est le plus vieux, le plus misérable, le plus abandonné de toute la plantation. Et je l'aime plus que de courir, gambader, me dissiper ou chiper du sucre¹¹⁶. » Ce dernier influence l'enfant et parvient à retenir son attention :

« Moi qui ne peut pas tenir en place un instant, je resterais longtemps assis tranquillement à côté de lui. Sa cabane est la plus dénudée et la plus sordide, mais je la préfère à celle de M'man Tine qui est une des plus belles et des mieux tenues de la rue cases [...]. Mais le soir, pendant que je regardais fumer M'man Tine, je souhaitais qu'une chose que la voix de Médouze m'eût appelé¹¹⁷. »

Si M'man Tine représente l'affectif, l'éducation morale et l'apprentissage des mille choses de la vie, Médouze représente l'autre versant : la tradition orale et les racines africaines. Médouze est celui qui relaie M'man Tine dans l'initiation et la formation de l'enfant. Ce dernier donne à l'enfant un apprentissage lié à sa culture, celle de ses racines. Il

¹¹² *Ibid*, p. 88.

¹¹³ *Ibid*, p. 90.

¹¹⁴ Suzanne Crosta, *L'enfance sous la rhétorique de l'édification culturelle : La poésie régénératrice chez Joseph Zobel*, 1999, document consulté en ligne, le 2/10/2013, p. 12.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 89-90.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 51.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 51.

initie José à une appréhension de son milieu naturel et culturel à travers les énigmes et la magie du conte. Ainsi, dans le roman, les rencontres de l'enfant avec ce vieux sage, Médouze, commencent avec des devinettes et la réplique « Titim ! » auquel l'enfant répond « Bois sec ! » :

« Il achevait sa pipe silencieusement, presque sans bouger. Au bout d'un instant, comme se réveillant de son inertie, il se raclait la gorge, crachait, et, d'une voix qui se déroba à tout instant, il s'écriait à brûle-pourpoint

— Titim' !

là-dessus, mon attention se ranimait d'un bond, et ma joie explosait en ma prompte réplique :

— Bois sec !

Ainsi commençait notre partie d'énigmes. [...]. En général, Médouze, comme par une sorte de révision, reprend les "titims" les plus élémentaires, ceux dont je connais la clé¹¹⁸. »

Les séances des devinettes permettent à l'enfant d'avoir une ouverture d'esprit aux choses du monde qui l'entourent. L'enfant parvient à faire le rapport entre les choses qu'il découvre :

« Tout l'attrait de ces séances de devinettes est de découvrir comment un monde d'objets s'apparente, s'identifie à un monde de personnes ou d'animaux. Comment une carafe en terre cuite qu'on tient par le goulot devient un domestique qui ne sert de l'eau à son maître que lorsque ce dernier l'étrangle. Comment le parasol du géreur apparaît comme une case à un seul poteau. »

Médouze joue ici le rôle de guide spirituel pour l'enfant qui constate : « le monde se dilate, se multiplie, grouille vertigineusement autour de lui¹¹⁹. » Les séances des devinettes laissent place à la magie du conte :

« Alors s'ouvrira la partie la plus troublante de la soirée. Eh cric ! Et crac ! Mon cœur repart d'un grand galop, mes yeux s'embrasent. Trois fois bels contes ! Tous les contes sont bons à dire. Quelle est la mère de Chien ? Chiennne. Le père de Chien ? Abouhou ! J'ai très bien répondu au préambule. Un silence. Je retiens mon souffle¹²⁰. »

Ici, les contes ne sont pas seulement racontés, ils sont joués et le conteur comme maître de cérémonie veille à ce que son auditoire participe activement à son récit. Pour cette raison, il fait appel aux divers procédés qui marquent le discours oral parmi lesquels : l'intonation et le rythme, façons d'attirer l'attention de l'interlocuteur. Dans le cas qui nous

¹¹⁸*Ibid*, p. 52.

¹¹⁹*Ibid*, p. 54.

¹²⁰*Ibid*, p. 54.

occupe, Médouze, pour faire participer l'enfant à la magie du conte et éveiller ses sens, lance avant de commencer des "Eh cric !" auxquels l'enfant répond par des "Eh crac !" Ces contes ont une fonction sociale car ils permettent le lien entre les générations. Les contes représentent le lien entre les ancêtres, la transmission orale de la mémoire collective qui remonte à l'Afrique, l'esclavage et le déracinement. La séquence narrative qui suit en est une parfaite illustration :

«Enfin, certains soirs, soit dans ses contes, soit dans ces propos, Médouze évoque un autre pays plus lointain, plus profond que la France, et qui est celui de son père : la Guinée. [...] Rien de plus étrange de voir Médouze évoquer la Guinée, d'entendre la voix qui monte de ses entrailles quand il parle de l'esclavage et raconte l'horrible histoire que lui avait dite son père, de l'enlèvement de sa famille, de la disparition de ses neuf oncles et tantes, de son grand-père et de sa grand-mère¹²¹. »

On le voit, auprès de Médouze, à travers les énigmes et des contes, l'enfant aborde l'histoire, la pensée et la culture de son peuple. Tout comme M'man Tine, les contes que Médouze raconte à l'enfant participent à son éveil voire à son épanouissement. Ce dernier éveil élargit de la sorte les horizons intellectuels de l'enfant et lui propose un regard autre sur son univers. Il encourage l'enfant à suivre un système de valeurs où s'inscrivent l'être, le temps et l'espace. Dans la transmission de ses contes par exemple, Médouze préfère la durée à l'instant, et crée une certaine ambiance pouvant faire surgir la parole de la nuit. Il ne peut en jouir totalement car la magie du conte est interrompue souvent par l'appel de sa grand-mère :

« Il en est ainsi presque chaque soir. je ne peux jamais entendre un conte jusqu'à la fin. Je ne sais si c'est M'man Tine qui m'appelle trop tôt, quoiqu'elle me gronde toujours de m'être trop attardé, ou si c'est Médouze qui ne raconte pas assez vite. En tout cas, il n'est pas de soir où je le quitte sans que mon cœur et ma curiosité ne soient inapaisés¹²². »

Pour tout dire, Médouze, à travers les contes, devinettes, les proverbes et chansons fournit à l'enfant des clés de compréhension et d'explication sur son milieu naturel et culturel.

La seconde phase du récit d'enfance zobelien correspond à la deuxième partie du roman qui se rapporte à la vie scolaire de José. Le narrateur fait une description minutieuse de l'école : « L'école se trouvait sur une butte à côté de la petite église du bourg. Si près que la

¹²¹*Ibid*, p. 57.

¹²²*Ibid*, p. 56.

place de l'église était aussi la cour de l'école. Une maison basse, couverte en tôle ondulée et bordée par une véranda. Tous les enfants jouaient dans la cour, sous le porche de l'église¹²³. »

L'école représente ainsi l'intrigue secondaire du roman. José étudie à Petit-Bourg et vit toujours avec sa grand-mère cette fois-ci à Cour Fusil : «M'man Tine quittait la rue Cases-Nègres. Elle allait habiter Petit Bourg ! [...]. Nous habitons la Cour Fusil. Deux longues baraques parallèles couvertes en tuiles, divisées en compartiments, sur une étroite impasse grossièrement pavée¹²⁴. » L'école que José s'apprête à fréquenter représente le deuxième palier initiatique de l'enfant. Ainsi après avoir reçu des enseignements auprès de M'man Tine et Medouze, l'enfant se trouve à la croisée de deux cultures. La culture traditionnelle acquise auprès de Medouze et de sa grand-mère à travers les contes, les proverbes et les devinettes et celle de l'écriture c'est-à-dire l'école qu'il doit fréquenter. L'enfant doit désormais recevoir une autre culture, la transmission écrite en langue française, qui relève des racines européennes que sa grand-mère lui avait annoncées : « Tu iras à l'école apprendre un brin d'éducation et à signer ton nom. Car Dieu a permis que e n'aie pas porté dans la caisse de "la maison" les quat' sous que ta maman a envoyés : je t'ai acheté un petit costume¹²⁵. » On le voit, le vœu le plus cher de M'man Tine est que son petit-fils s'instruise, le seul moyen pour sortir de la condition des pauvres exploités dans les champs dont elle fait partie. Mais scolariser José requiert des énormes moyens financiers. Et M'man tine ne dispose pas d'assez de finances pour scolariser José. Comment y parviendra-t-elle ?

Ce n'est que par des sacrifices continuels de M'man Tine que José entre à l'école. Soucieuse de sa réussite, M'man Tine fait tout pour que son petit-fils puisse vivre une meilleure vie que la sienne et ce, grâce à l'école. Pour ce faire, elle travaille encore plus dur pour scolariser José qui éprouve pour elle un sentiment de pitié et de désolation : «J'éprouvais pour M'man Tine la même pitié, la même désolation qui la tourmentait pour moi. Je n'aurai pas voulu qu'elle se laissât mouiller. Mais elle ne s'échinait que davantage à tirer la houe¹²⁶. »

Préoccupée et inquiète pour son José pour qui la rentrée est proche : « M'man Tine préméditait encore de faire écrire à ma mère, et mon retour à l'école était chaque jour par elle-

¹²³ *Ibid*, pp. 105-106.

¹²⁴ *Ibid*, pp. 137-138.

¹²⁵ *Ibid*, p. 88.

¹²⁶ *Ibid*, p. 133.

même débattu et arrêté¹²⁷. » Il arrive que cette affectueuse grand-mère soit très regardante sur le travail de son petit-fils qu'elle interroge :

« D'autre part, M'man Tine, quoique ne me dispensant pas plus de caresses qu'auparavant, avait beaucoup plus d'attention pour moi. Certains soirs, elle m'interrogeait sur ce qu' on m'enseignait en classe et me demandait de lui dire une petite histoire, une fable ou une chanson¹²⁸. »

Usée par l'âge et le travail, M'man Tine ne baisse pas l'échine et continue à se sacrifier dans les champs pour le bien-être de son petit-fils : « [...], M'man Tine subissait aussi tout cela : le soleil, les orages, les mauvaises herbes, les pieds de cannes, les feuilles de cannes¹²⁹. » Les sacrifices de M'man Tine pour l'école de José ne sont pas vains. José devient un bon élève. En témoigne son « passage de classe de Mme Saint-Brix à l'école des grands¹³⁰ », puis son entrée en première classe : « J'entrai en première classe, la plus forte de l'école¹³¹. » Il fait honneur à sa grand-mère, en obtenant le certificat d'études :

« Hassam José ! Ce nom, échappé de la bouche de l'homme, me frappa en pleine poitrine, avec une violence à me faire voler en éclats. Jamais je ne m'étais entendu appeler de ce ton solennel. [...]. Mais ce nom n'eût-il pas été prononcé que j'aurais été tourné en pierre peut-être. Mes camarades s'embrassaient, m'embrassaient. Nous avons tous réussi¹³² ! »

Pour couronner le tout, José est admis au concours de bourse. Cette nouvelle lui est annoncée par son directeur M. Roc : « Vous avez été reçu au concours des bourses¹³³. »

La troisième phase de ce récit d'enfance correspond à la troisième partie du roman et débute avec le départ de José pour Fort-de-France. Cette période marque une transition importante où l'on voit l'enfant quitter le monde d'innocence pour commencer son initiation dans le monde des adultes. Il est autonome et libre et l'obtention de la bourse facilite les choses : « J'avais obtenu de la colonie un quart de bourse d'étude¹³⁴. » A ce sujet, Carol S. Altman écrit : « La rentrée scolaire, par exemple, devient pour José apaisement en même temps que honte et solitude. L'apprentissage engendre la solitude mais aussi la forme¹³⁵. »

¹²⁷ *Ibid*, p. 134.

¹²⁸ *Ibid*, p. 156.

¹²⁹ *Ibid*, p. 134.

¹³⁰ *Ibid*, p. 157.

¹³¹ *Ibid*, p. 178.

¹³² *Ibid*, p. 205.

¹³³ *Ibid.*, p. 212.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 215.

¹³⁵ Carol S. Altman, *Enfance... inspiration littéraire et cinématographique*, Summa Publications, Inc., 2006, p. 117.

Dabla appelle cette étape « le passage à l'âge d'homme¹³⁶. » Il poursuit et parle de « l'initiation, de rites nécessaires du passage et affirme que de nombreux romans de formation présentent la réponse de la jeunesse à l'appelle du changement : la ville et l'école¹³⁷. » Mais son séjour et sa première année au Lycée de Fort-de-France sont une réussite pour José qui prend plaisir à la lecture et l'écriture, véritables clefs pour l'acquisition de son savoir :

« C'est Christian Bussi qui avait créé et qui entretenait en moi ce goût de la lecture : ses parents lui achetaient des livres ; il me les passait tous. Dès lors, le monde commença à s'élargir autour de moi, au-delà de toute limite tangible. Le monde, sous l'effet de ces ouvrages pour la jeunesse, se divise en deux : un monde de tous les jours, banal, brutal, inexorable aux désirs, et un monde spacieux, logique et surtout bienveillant, attachant, désirable. L'acte de lecture en lui-même, n'était-ce pas un plaisir plus substantiel que celui de jouer ou de manger, par exemple, même lorsqu'on avait grand-faim¹³⁸. »

Aussi, le récit d'enfance zobelien semble s'inscrire dans la catégorie des romans dits réalistes. En effet, à travers la figure de l'enfant et de son récit, Zobel, évoque une part de l'histoire de la population antillaise des années cinquante. Tel un historien, Zobel nous fournit un document sur cette société et sa condition. Le titre du roman est déjà en soi porteur de sens. Ainsi du titre "*Rue Cases-Nègres*" que commente la cinéaste Euzhan Palcy¹³⁹ :

« Il n'est pas un véritable nom de rue, mais le nom conventionnel qui désignait depuis des lustres, en Martinique, l'endroit où, d'abord les esclaves puis les travailleurs "libres", vivaient dans des cases de fortune près des champs de canne où ils travaillaient. Pour qui l'ignore, ce titre évoque à la fois le temps de la colonisation (les nègres) et d'une forme d'apartheid (cases), implicitement, dont celui de l'esclavage¹⁴⁰. »

Ensuite, à travers le personnage de l'enfant, son parcours, sa formation et son initiation, Zobel évoque la pauvreté absolue des ouvriers des champs de cannes à sucre même après l'esclavage. Il décrit aussi le travail et la vie pénible dans des conditions inhumaines qui s'avèrent être une condition permanente comme le décrit José :

« Mon chagrin se concentrait tellement qu'à la fin les champs de cannes à sucre m'apparaissait comme un danger. Ce danger qui avait tué M. Médouze sans que personne n'eût vu comment, et qui pouvait

¹³⁶ Dabla cité par Carol S. Altman dans *Enfance... inspiration littéraire et cinématographique*, op. cit, p. 117.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 118.

¹³⁸ Joseph Zobel, *La Rue Cases-Nègres*, op.cit, p. 231.

¹³⁹ Euzhan Palcy est cinéaste de formation et originaire de la Martinique. C'est elle qui a adapté le roman *La Rue Cases-Nègre* au cinéma qui connu un grand succès.

¹⁴⁰ Euzhan Palcy, *Rue Cases-Nègres, Dossier 186, Collège au cinéma*, Paris, Idoine Production, 2010, p. 1. Cette cinéaste a adapté le roman au cinéma.

d'un moment à l'autre, surtout un jour d'orage, tuer aussi ma grand-mère sous mes yeux¹⁴¹. »

Carol S. Altman écrit à ce sujet : « On s'en rend compte tout au long du récit, mais certains moments nous frappent particulièrement comme le moment de la paye¹⁴². » Enfin, la condition de vie de la Cour Fusil, Petit Bourg renforce cet état de pauvreté :

« Je n'avais jamais visité les autres chambres de la Cour Fusil, mais je les imaginais, de l'extérieur, pareilles à celle qu'occupait M'man Tine : aussi petites, aussi sombres, avec un parquet de longues planches disjointes et branlantes, qui faisaient tout danser à chaque mouvement et à chaque pas qu'on bougeait. Aussi, peuplées de cafards, de souris et de rats. Aussi perméables à la pluie et aux rayons du soleil¹⁴³. »

José n'ignore pas les disparités écrasantes entre les békés et les noirs. L'enfant José est lui-même victime de cette discrimination. En effet, lorsqu'il mange chez Mme Léonce par exemple, il ne rentre pas dans la maison :

« La seule chose qui ne m'enchant pas, c'est d'aller déjeuner dans le corridor de Mme Léonce. J'en souffre peut-être dans mon amour-propre et, en outre, l'intérieur de cette maison dont je n'ai jamais vu que le corridor et une pièce sombre où j'entre à peine le matin pour déposer mon petit sac, m'inspire je ne sais quelle répulsion à cause du peu d'attention qu'on m'y accorde¹⁴⁴. »

Dans le roman, les raisons sont clairement définies. Pour Mme Léonce, José est un être inférieur, et elle le range parmi les domestiques bons à faire la vaisselle : « Eh bien ! reprit-elle, tu vas me donner un petit coup de main à faire la vaisselle¹⁴⁵ » ; puis à cirer les chaussures : « Lorsqu'il n'y avait pas beaucoup d'assiette à laver, ou que j'avais vite fini, elle me donnait des souliers d'homme à décrotter et à cirer. Deux paires, trois paires, de grands souliers, des bottines à longues rangées de boutons et à bouts pointus¹⁴⁶. » Zobel est sensible à ce rabaissement : « J'avais toujours peur de Mme Léonce que, sans le vouloir, je détestais à cause de ce sentiment d'abaissement dont je ne cessais de souffrir chez elle¹⁴⁷. »

Au-delà des disparités soulignées par l'auteur dans son roman, celle de la pauvreté, du statut de domestique et de la souffrance infligée par le travail dans les plantations, l'enfance de José reste euphorique dans l'ensemble. Ainsi, grâce au soutien indéfectible que l'enfant reçoit à la fois de sa grand-mère et de son entourage, le dénouement du récit de son enfance se

¹⁴¹ Joseph Zobel, *La Rue Cases-Nègres*, op.cit, p. 133.

¹⁴² Carol S. Altman, *Enfance... inspiration littéraire et cinématographique*, op.cit, p. 120.

¹⁴³ Joseph Zobel, *La Rue Cases-Nègres*, op.cit, p. 141.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 109-110.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 118.

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 120.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 119.

révèle positif et heureux. L'enfant José témoigne par exemple de l'amour de sa grand-mère qui veille sur lui, surtout dans les moments où il se plaint de contraintes : « Par conséquent, mon idée d'aller dans les petites-bandes eut à peine le temps de prendre corps. D'ailleurs, elle n'aurait pas abouti. M'man Tine s'y serait opposée et m'aurait même battu pour avoir conçu un tel projet¹⁴⁸. » Pour tout dire, l'enfance de José est en générale heureuse : « En somme, grâce à tous ces divertissements avec les autres enfants de *La Rue Cases-Nègres*, je ne souffrais de rien¹⁴⁹. »

*

**

La première partie de notre réflexion a consisté en une restitution de l'histoire du récit d'enfance dans la littérature antillaise de l'époque coloniale à l'époque contemporaine. Dans la première période qui s'inscrit dans le cadre de la colonisation, la littérature n'est pas l'apanage de tous mais uniquement du colon qui seul jouit d'une domination sans partage. Le colon est le seul qui règne sur tous les domaines du savoir et leurs premiers écrits ne permettent pas de situer la naissance du récit d'enfance antillais.

Dans la seconde période qui commence avec l'abolition de l'esclavage, ce qui prévaut c'est l'accès des Antillais à la citoyenneté française. La littérature qui se pratique dans cette période reflète cet état de choses et s'efforce d'absorber les modèles français. C'est le cas de la littérature créole connue aussi sous l'appellation de littérature « doudouiste » pratiquée par certains Blancs et par les hommes de couleur, les Mulâtres. Dans la poésie par exemple, les poètes se donnent la tâche de glorifier leurs îles mais leurs efforts sont vains parce qu'ils n'expriment pas un sentiment de fierté pour leur race. Ces auteurs attachés à l'imitation d'une littérature importée de la Métropole ne sont pas prêts à affirmer leur identité. Cette littérature des Mulâtres en se faisant un point d'honneur de ne pas se différencier de celle de la Métropole, ne donne pas à la littérature antillaise et au récit d'enfance ses lettres de noblesse. Il est donc difficile d'observer, dans cette évolution de la littérature, la pratique du récit d'enfance en cette période.

¹⁴⁸*Ibid*, p. 181.

¹⁴⁹*Ibid*, p. 84.

La troisième période est celle de la rupture majeure au XX^e siècle. C'est en quelque sorte l'avènement d'un point de vue noir. C'est également le début du rejet systématique de la littérature antillaise du temps colonial en passant par celle de l'abolition de l'esclavage jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Cette période voit émerger les traces du thème de l'enfance dans le domaine de la poésie. Saint John Perse inaugure l'évocation de l'enfance en 1911 dans *Eloges*. Le poète parle de son enfance vécue dans la Guadeloupe, enfance heureuse dans un milieu colonial particulièrement privilégié. Il décrit l'univers pour lequel il a été l'enfant-roi, le mode de vie du temps colonial, avec servantes, nourrices, sorcier noir, mais pacifié, et dont l'ordre, fondé sur l'économie de plantation, semble immuable et bon.

Dans cette même envolée lyrique, Aimé Césaire essaime, dans son *Cahier d'un retour au pays natal*, les traces de son enfance mais de manière totalement différente car dans un autre milieu de la colonie, celui des descendants d'esclaves, avec un sentiment mêlé d'amertume et de joie. Ses souvenirs d'enfance sont ceux de la rue Paille, sa petite maison malodorante et sa famille. Césaire rend ici compte de l'état de pauvreté de sa famille partagée par une bonne partie de la population antillaise. Le poète s'insurge contre les méfaits de la colonisation et de l'assimilation. Ces traces d'enfance se font récit d'enfance dans la seconde moitié du siècle. Ainsi, en 1948, Capécia publie *Je suis Martiniquaise*, roman qui met en scène l'enfance d'une petite fille au Carbet, dans un milieu déstructuré qui la laisse dans une solitude la poussant à choisir son rêve de réussite dans la figure du Blanc, choyé, nanti et riche. En 1950, Joseph Zobel publie *La Rue Cases-Nègre*, roman autobiographique qui retrace l'itinéraire de la formation initiatique de l'enfant José. Ce roman s'inscrit dans les romans dits de formation. José, le personnage central y reçoit plusieurs initiations. Celle de l'éducation maternelle auprès de sa grand-mère et une autre auprès de Medouze, l'apprentissage lié à sa culture, celle de ses racines. La troisième initiation est celle de l'école, au-delà du cercle familial. A travers le personnage de l'enfant, son parcours, sa formation et son initiation, Zobel passe en revue la question de la pauvreté absolue des ouvriers des champs de canne à sucre. Il décrit aussi le travail et la vie pénible dans les conditions inhumaines qui s'avèrent être une condition permanente de l'époque.

Les écrivains de notre corpus ont tous été nourris de la poésie de Saint-John Perse et celle de Césaire. Le roman de Mayotte Capécia eut peu d'influence et d'ailleurs ne fut jamais réédité. Par contre, celui de Joseph Zobel eut la fortune d'autres romans autobiographiques francophones, comme *Le fils du pauvre* de Mouloud Feraoun pour le Maghreb ou de *L'Aventure ambiguë* de Cheik Hamidou Kane pour l'Afrique subsaharienne.

CHAPITRE II:

La place de l'enfance dans les œuvres de Patrick Chamoiseau, Maryse Condé et Daniel Maximin

Dans ce chapitre, il ne s'agira pas de retracer une genèse du récit d'enfance en tant que genre mais plutôt de se poser la question de sa nécessité. En effet, Maryse Condé, Daniel Maximin et Patrick Chamoiseau effectuent à l'âge adulte un retour à l'enfance. Est-ce dans la perspective qu'évoque Suzanne Crosta pour élaborer « [...] une critique du monde civilisé, car certaines luttes de leur jeune âge trahissent l'absence d'unité ou d'harmonie nationale¹⁵⁰... » Les auteurs étant adultes, leur enfance s'écrit à partir d'un passé. Ils puisent ainsi leur inspiration dans les faits sociaux de la situation de leur pays qui leur servent de référence pour dire quelque chose de leur réel. Ce réel composé de phénomènes sociaux est plein de la subjectivité et de la sensibilité de l'auteur. A partir d'un tel matériau, l'écrivain soucieux d'évoquer sa propre expérience mais tributaire de la conscience collective, choisit le récit d'enfance, genre littéraire adapté à son projet. Les auteurs disposent d'éléments dynamiques et convaincants pour convertir les faits sociaux en œuvre littéraire et leur donner une forme romanesque. Ils ont choisi le récit d'enfance pour transmettre les souvenirs poignants ou marquants de cette période. Comment donc ce genre s'adapte-t-il à l'espace littéraire antillais ? Nous répondrons à cette question dans ce chapitre second en repérant la place de l'enfance dans les œuvres des auteurs et en appréciant la manière dont ils investissent la matière d'enfance. Ainsi donc, dans un souci de chronologie, la présentation des auteurs sera celle des années de publication des récits d'enfance. On présentera d'abord Patrick Chamoiseau qui, le premier, a publié *Antan d'enfance* en 1990, ensuite Maryse Condé *Le cœur à rire et à pleurer* en 1999 et enfin Daniel Maximin *Tu, c'est l'enfance* en 2004.

¹⁵⁰ Suzanne Crosta, « Le récit d'enfance aux Antilles : quelques pistes de réflexion » in *Voix plurielles*, Revue de L'Association des Professeurs de Français des Universités et Collèges Canadiens, Vol. 2, N° 1, Mai 2005, p. 3.

II.1- Chez Patrick Chamoiseau

Né le 3 décembre 1953 à Fort-de-France (Martinique), Patrick Chamoiseau devient éducateur social après ses études de Droit et de Lettres en France puis en Martinique. Outre le Prix Goncourt obtenu en 1992, il obtint le Prix Carbet de la Caraïbe pour *Antan d'enfance*, le Prix spécial du Jury RFO pour *Biblique des derniers gestes* et le Prix du livre RFO pour *Un dimanche au cachot*. Son œuvre est aujourd'hui l'objet de nombreuses études et analyses littéraires. On compte bien évidemment des thèses et des mémoires de maîtrise soutenues sur ses textes. Attentif à la culture de son île dans toutes ses dimensions et soucieux de ne rien perdre pour une communauté qui a déjà dû se construire sur la perte que représentent la traite négrière et l'esclavage, il s'attache particulièrement à la langue créole, outil vivant et dynamique du quotidien dans la Caraïbe. L'essai qu'il écrit, *Éloge de la créolité* (1989) avec Jean Bernabé et Raphaël Confiant, lie créole et culture.

C'est donc en 1986 que Chamoiseau fait son entrée dans le champ de la littérature avec sa première publication romanesque intitulée *Chronique des sept misères* paru aux éditions Gallimard. En 1988, il publie son second roman, *Solibo Magnifique*. Quatre années plus tard, c'est l'édition de son troisième roman, *Texaco*, qui braque, grâce au Prix Goncourt, les feux médiatiques sur lui. La plupart des lecteurs de langue française le découvre.

Contrairement à Daniel Maximin et Maryse Condé, Patrick Chamoiseau a écrit pour l'enfance une trilogie qui est composée de récits autobiographiques : *Antan d'enfance* (1990) réédité en (1993 et en 1996) sous le label « Gallimard Haute Enfance », *Chemin d'école* (1994) et *À bout d'enfance* (2005), des textes où l'écrivain met en musique le récit de son enfance. Patrick Chamoiseau transcrit donc dans *Antan d'enfance*, première partie de la trilogie, ses souvenirs d'enfance dans la ville de Fort-de-France. Rappelons que dans ses œuvres autobiographiques citées ci-dessus comme dans ses autres œuvres, Chamoiseau se veut plus « marqueur de paroles » qu'écrivain. Comme l'écrit Susanne Gehrmann :

« C'est sous la figure du "marqueur de parole" que Chamoiseau s'écrit dans ses romans, c'est l'image du négrillon rescapé de la mémoire vacillante qui exprime le Moi dans les récits d'enfance, et c'est finalement en tant qu'intellectuel qui traverse l'histoire de son pays et l'univers de la littérature mondiale que le "Je" se pose comme une instance multiple et complexe dans l'essai autobiographique. La traversée du Moi en tant que concept ouvert de l'expression d'un sujet

transculturel se manifeste donc sous des formes variées, toutes aussi valables l'une que l'autre¹⁵¹. »

Il assume de la sorte l'héritage du conteur qui, dans les plantations, donnait voix au groupe, gardait la mémoire et préservait l'espérance. Cette fonction prévaut dans son récit, *Antan d'enfance*, où l'écrivain se veut conservateur d'un passé qui lui permet à la fois de garder en mémoire les us et coutumes de son île à travers le récit de l'enfance et met en valeur une Afrique ancestrale à travers l'évocation d'un vieux-nègre Congo dans le récit : « Dans les hauteurs du Vauclin, il visitait un vieux-nègre Congo qui, entre ses gencives violettes, tambourinait l'africain dans un lot de manière¹⁵². » Dans son texte, l'écrivain met en scène un personnage principal dénommé Man Ninotte, car écrire l'enfance chez l'auteur revient principalement à écrire sur sa mère. Patrick Chamoiseau, éprouve donc à trente-sept ans le besoin de saluer la bravoure de Man Ninotte symbole des fastes créoles.

Ce livre entre dans une collection au profil très ciblé. Il semble que Chamoiseau ait écrit ce roman à la demande de la collection Gallimard "Haute Enfance". Thomas C. Spear souligne : « Chamoiseau et Confiant ont écrit leurs récits autobiographiques, on s'en souvient, sur commande et sans doute sur mesure pour la collection Haute Enfance¹⁵³. » Cette commande vise donc un public qui s'intéresse aux récits d'enfance, aux littératures francophones, plus particulièrement antillaises, et que le label "Gallimard" met en confiance, public que s'est constitué Patrick Chamoiseau depuis 1986 avec sa première publication romanesque intitulée *Chronique des sept misères*.

Le livre lui-même constitue dès lors le premier contact en ce qui concerne le récit d'enfance. Puis se met en place l'objet-livre, c'est-à-dire l'éditeur « Gallimard », la collection « Haute enfance. » Créée par René de Ceccatty aux éditions Hatier et reprise plus tard (1993) chez Gallimard, « Haute enfance » collection dirigée par Colline Faure-Poirée, a vocation de diffuser des textes littéraires autour de l'enfance. Susanne Gehrmann rappelle :

« L'exemple le plus marquant est la série de récits d'enfance d'auteurs antillais, sollicitée depuis 1990 par la Collection Haute Enfance chez Gallimard et à laquelle ont déjà contribué Raphaël Confiant *Ravine du devant-jour*, (1993) ; *Le cahier de romances*, (2000), l'haïtien Emile Ollivier *Mille eaux*,(1999), Maryse Condé *Le cœur à rire et à pleurer*

¹⁵¹ Susanne Gehrmann, « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », in *La Revue de l'université de Moncton*, vol. 37, N° 1, 2006, p. 91.

¹⁵² Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I, Antan d'enfance*, Paris, Gallimard "Haute Enfance", 1993, p. 79.

¹⁵³ Thomas C. Spear, « L'enfance créole : La nouvelle autobiographie antillaise. » *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles. Exil, Errance, Enracinement*. [dir. Crosta Suzanne]. Canada/Québec : Grelca, 1998, p. 165.

(1999) ; Daniel Maximin *Tu, c'est l'enfance*, (2004) pour s'en tenir aux plus connus¹⁵⁴. »

Bien qu'étant une commande de la collection « Haute enfance » de Gallimard sollicitant des écrivains déjà connus, l'objet de ce livre est de faire connaître une enfance martiniquaise à travers une nature tropicale sans exotisme, la musique et les figures familiales prestigieuses. Il s'agit de montrer que la Martinique, marquée par « Les incendies de Fort-de-France, avec les cyclones et les inondations, constituent le panthéon des horreurs créoles¹⁵⁵ », mais porte, malgré tout, le sceau de l'espérance. Il s'agit aussi personnellement pour Patrick Chamoiseau de faire l'éloge de la langue créole née de la rencontre des cultures venues des quatre coins du monde via l'esclavage et qui est devenue un fait de société dans le quotidien des Martiniquais : « C'était un temps où la langue créole avait de la ressource dans l'affaire d'injurier. Elle nous fascinait, comme tous les enfants du pays, par son aptitude à contester l'ordre français régnant dans la parole¹⁵⁶. »

Tout texte littéraire a un contexte. Ainsi, l'écriture du récit de son enfance advient dans un contexte tout aussi particulier, celui du brassage des cultures qui est une synthèse de mœurs, de savoirs, un bouillon de cultures et d'ethnies où l'on retrouve : « Les nègres anglais, les koulis, les Syriens, les Indiens, les békés et les Chinois¹⁵⁷ », résultat de l'esclavage et de la traite négrière. Dans ce mélange ou juxtaposition de civilisations qui caractérise cette ville de Fort-de-France, l'écrivain recherche ses racines au sein d'une population majoritairement noire, issue d'esclaves africains : « Le négriillon devra par la suite opérer la formidable révolution de se considérer nègre, et apprendre obstinément à l'être¹⁵⁸. » En outre, Patrick Chamoiseau dans ce récit ne parle pas seulement de son enfance mais soulève aussi des questions fondamentales, celle de la crise identitaire, de la langue créole et bien d'autres questions liées à l'existence humaine.

Du titre en passant par les éléments paratextuels, *Antan d'enfance* renseigne sur un roman autobiographique, qui symbolise l'œuvre de la créolité. Suzanne Crosta souligne :

« Les éléments paratextuels convergent pour renforcer la dimension autobiographique de son récit d'enfance. Le programme annoncé par le titre de l'édition originale *Antan d'enfance* où l'on souligne le pan d'une vie, celle de l'enfance, la photo de la collection privée de l'auteur

¹⁵⁴ Suzanne Gehrmann, « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », *art.cit.*, p. 67. Il semble qu'elle fasse erreur concernant l'œuvre de Maryse Condé.

¹⁵⁵ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I, Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 31.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 79-80.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 171.

et les témoignages publicitaires sur la jaquette du livre invite le lecteur à croire qu'il s'agit bel et bien d'un récit d'enfance sur le mode autobiographique¹⁵⁹. »

En effet, le récit raconte le parcours d'un enfant martiniquais nommé le négrillon qui grandit dans cette île. Le titre d'abord, *Antan d'enfance* est en soit porteur de sens et fait partie intégrante d'une réalité relevant de la société martiniquaise, celle de l'émergence de la langue créole. Ici, le vocable « Antan » fait entorse à la langue française moderne, en usant d'un lexique ancien conservé dans le créole¹⁶⁰. Cette expression traduit et décrit une réalité propre à la société martiniquaise. « Antan » signifie, pour reprendre les propos de Régis Antoine «[...] année d'avant qui se situe entre le jadis et le naguère, et la langue créole connaît l'expression « Antan » longtemps¹⁶¹. » On le voit, dès le titre, Patrick Chamoiseau privilégie dans la langue française, un usage que le français hexagonal perçoit comme ancien¹⁶².

Tout au long du livre une écriture apparaît dans un français détourné utilisée par l'auteur pour donner de l'énergie au discours à travers les expressions créoles comme c'est le cas dans cette séquence narrative : « Man Ninotte avait vu défiler dans ses jambes des délégations pleurnichardes implorant une grâce. Ce à quoi elle répondait avec une rage feinte *Ti-anmay soti en zèb mwen*, petite marmaille, sortez de mes pieds¹⁶³. » Chez Patrick Chamoiseau, l'écriture est plus qu'une simple narration. Elle se veut à travers l'inclusion des expressions créoles un discours sur elle-même cherchant à comprendre les mécanismes qui la fondent et qui lui permet de partir à la recherche de souvenirs enfouis. Car, la réflexion sur l'acte d'écrire traverse en fait l'œuvre entière de Patrick Chamoiseau et conditionne l'intrusion de l'auteur dans le texte, qu'il s'agisse d'un roman, d'un récit d'enfance ou d'un

¹⁵⁹ Suzanne Crosta, « Récit d'enfance antillais » (5), *Maronner le récit d'enfance : Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant, 1999.

http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/chamoiseau_confiant (Site Internet visité le 10/10/2012).

¹⁶⁰ On sait que la formation du créole se fait au carrefour de plusieurs langues avec une dominante française mais un français du XVII^e siècle que parlaient les premiers planteurs et maîtres. Le terme "créole" désignait auparavant tout ce qui était né ou provenait des îles. Très vite, les fils des colons, nés sur place, ont récupéré cette dénomination pour se faire entendre et marquer leur différence par rapport à l'origine de leurs pères. Dès lors, le mot "créole" a été utilisé pour revendiquer une identité à part entière. En littérature, notamment, le courant de la créolité va mettre en évidence l'existence d'une manière d'être et d'une façon de voir spécifiques, nées des multiples cultures qui se sont rencontrées dans les îles. Et c'est bien ce que la langue n'a de cesse de nous montrer. cf. Manuella Antoine, *Le créole Martiniquais de poche*, Assimil France, Langue de poche, 2004, p. 6.

¹⁶¹ Régis Antoine, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe; Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998, p. 108.

¹⁶² Pour le lecteur francophone, on peut donner l'exemple du poème de François Villon, « La Balade des Dames du temps jadis », immortalisé par sa mise en musique et en chant de Georges Brassens : « mais où sont les neiges d'antan ? »

¹⁶³ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I Antan d'enfance*, op.cit., p. 68.

essai comme l'affirme Susanne Gehrman¹⁶⁴. Patrick Chamoiseau le souligne bien dans une interview : « Je ne peux pas concevoir l'acte de création littéraire sans une interrogation de l'acte d'écrire et sans une observation de moi en train d'écrire et de moi en train d'agir dans la société¹⁶⁵. »

L'enfance que nous raconte Chamoiseau a un début et une fin. Ainsi, tentons de voir par où commence son récit c'est-à-dire l'incipit et à quel moment il le suspend à savoir la clôture. Commençons par l'incipit, car comme l'écrit Marie-Madeleine Touzin : « On appelle incipit la première phrase du texte, particulièrement éclairante pour les œuvres autobiographiques¹⁶⁶. » Roland Barthes posait, en 1970, la question « Par où commencer » dans un article de la revue *Poétique*. A cette question, il répondait en préconisant d' « établir d'abord les deux ensembles-limites, initial et terminal, puis d'explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre¹⁶⁷. »

Suivant les indications de Roland Barthes sur l'incipit, on constate que le texte de Patrick Chamoiseau commence avec le récit de sa naissance. Ce récit s'ouvre par une interrogation : où débute l'enfance ? :

« Au souvenir de la vision du monde sous le premier regard ? à l'éclaboussure du pays-vu contre la prime conscience ? La haute confiance évoque une soirée commencée en douleurs. La valise était prête depuis l'après-Toussaint. Le voyage se fit à pied au long du canal Levassor, vers l'hôpital civil.¹⁶⁸ »

L'enfance de Patrick Chamoiseau se déroule donc en deux mouvements. Dans le premier chapitre, l'enfant est dans le giron familial sous la houlette de sa mère Man Ninotte qui le choisit, le gouverne et l'éduque. Dans cette première partie, le narrateur relève les sensations premières de l'enfant qui explore par les sens, comme il le fait dans son vécu à l'intérieur de la maison. Le second mouvement de son enfance se déroule hors du cercle familial comme l'indique le second chapitre « sortir. » Ici, l'enfant quitte le nid familial pour élargir son univers à l'extérieur précisément dans la ville où il se définit par rapport à autrui. L'enfant fait d'abord la rencontre de la ville, l'embrasse et l'explore. La ville est aussi le lieu de sa seconde formation pour compléter celle reçue dans sa famille. Dans cette ville, l'enfant

¹⁶⁴ Susanne Gehrman, « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », *art.cit.*, p. 91.

¹⁶⁵ Patrick Chamoiseau, Interview, in Delphine Perret, *La créolité, espace de création*, Paris, Ibis rouge, 2001, p. 224.

¹⁶⁶ Marie-Madeleine Touzin, *L'écriture autobiographique*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, p. 33.

¹⁶⁷ Roland Barthes, « Par où commencer ? », *Poétique* n°1, Paris, Seuil, 1970, p. 3.

¹⁶⁸ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance, op.cit.*, p. 23.

est seul, sans protection et même exposé aux différents dangers certes mais le négrillon l'arpente d'un air joyeux : « Il est heureux car il commence à sortir dans la ville. Il l'avait observée depuis les fenêtres. Fort-de-France, c'était pour lui la rue des Syriens¹⁶⁹. » L'enfant multiplie des sorties dans la ville pour accomplir les commissions de sa mère : « Sortir seul fut pour les commissions. La catastrophe d'une huile qui manque. Le sel qui s'épuise sans annonce. Une commère de passage, à honorer des douceurs d'un soda ou d'une eau de Didier. Le négrillon dut aller au bar, puis à l'épicier, puis au libre-service¹⁷⁰. »

Au fond, cela n'est qu'un prétexte car l'enfant doit sortir pour vivre son enfance avec les autres. Sortir pour l'enfant est aussi signe de liberté qui lui permet de se détacher de la vie et de la monotonie du cadre familial. C'est en d'autres termes le décroisement. Sortir du cercle familial où il est enfermé, parcourir la ville c'est aller se former et se réconcilier avec la nature, signe de libération. Ainsi, en ayant reçu les deux formations, celle de la famille et celle de l'extérieur, que l'enfant devient adulte. Cela l'introduit à l'âge de la raison, celui où il sait faire la distinction du bien et du mal. C'est en sortant qu'il entre en contact avec l'autre.

Ce récit fascinant permet au lecteur de comprendre les mœurs et les traits de la culture antillaise : description de la maison, de la vie familiale, de la stratégie de la mère, les jeux, les animaux, des saisons ou des fêtes dans le premier chapitre, « Sentir. » Le second chapitre, « Sortir », décrit lui aussi la complexité de cette société par les maléfices et les rituels créoles, les lois et les langues du marché, l'argent de poche, les copains, la négritude etc. Dans ce récit se révèlent sous le regard du négrillon, les états magiques de l'enfant à savoir l'âge de la libellule : « Le négrillon avait repéré ce mystère quand un désir de suivre Man Ninotte, lancée dans une urgence matinal, l'avait précipité de son lit avant l'aube. Un beau des émerveilles était les libellules¹⁷¹ », l'âge de l'outil « la lame Gillette qui fit le malheur des vers de terre et celui des libellule¹⁷² », l'âge du feu « Le négrillon, maître du feu, faisait place nette sous l'escalier [...] demeura seul avec son arme dévastatrice devenue dérisoire¹⁷³. »

L'enfant découvre aussi à travers le sens du goûter : « Ces soupes avec le temps se muaient en une mangrove de saveurs, capable d'alimenter les énergies de tout le monde. Il imagine la vapeur épicée troublant ces pièces où les manmans mettaient dehors leurs talents

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷² *Ibid.*, p. 35.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 34.

culinaires¹⁷⁴ », et les plaisirs des fêtes : « Man Ninotte ne semblait préparer qu'un Noël sans cochon. Elle mignonait son jambon salé, ses confits, ses autres douceurs accumulées dans le placard en attendant les jours de joie¹⁷⁵ », une des plus grandes plénitudes jamais ressentie. Le goût apparaît comme un exercice pour la mémoire qui permet à l'enfant de se remémorer les souvenirs d'enfance. Car, le monde observé par l'enfant se compose de plusieurs sensations enfantines que seule sa mémoire rend possible. Par les recettes et descriptions culinaires, le lecteur semble apprendre l'essentiel de la civilisation martiniquaise. La mémoire dont le poète fait l'éloge garde cette imagination que l'auteur puise dans le riche patrimoine de sa culture dont il cherche à garder la trace indélébile à travers l'écriture.

Man Ninotte, l'infatigable mère, juge de l'ordre du monde et des bonheurs possibles, même dans des situations impossibles, face aux horreurs créoles, les incendies, les inondations, les cyclones pour mettre sa famille à l'abri du besoin : « C'est avec ces saisons que Man Ninotte, marquait le temps, mesurait ses glissades et ses ralentissements. Avec elle, Man Ninotte jugeait de l'ordre du monde et des bonheurs possibles¹⁷⁶. » C'est à travers ce personnage central que Chamoiseau retourne à l'âge des premiers balbutiements de l'enfance et retrace la vie quotidienne, la culture créole et son langage fascinant.

Ce récit d'enfance intéressant à bien une fin, la clôture. En effet, de la même manière que débute le texte avec une interrogation sur l'enfance, c'est de la même manière que finit le récit sur des interrogations : « Où s'achève l'enfance ? Quelle est cette dilution ? Et pourquoi erres-tu dans cette poussière dont tu ne maîtrises pas l'envol ? Mémoire, qui pour toi se souvient ? Qui a fixé tes lois et procédures ? Qui tient l'inventaire de tes cavernes voleuses¹⁷⁷? » Les questions sont embarrassantes pour celui qui écrit et pour celui qui lit. On a l'impression que l'auteur ne voudrait plus s'arrêter de raconter son enfance ou ne sait pas où suspendre le récit. Le dénouement n'en est pas heureux : « Oh mes frères, je voudrais vous dire : la maison a fermé une à une ses fenêtres, se détachant ainsi, sans cirque ni saut, du monde, se refermant à mesure sur sa grande époque, –notaire fragile de nos antans d'enfance¹⁷⁸. » Cet énoncé « la maison a fermé une à une ses fenêtres » fait sans doute appel au cinéma où l'on ferme aussi les fenêtres une à une remarque Susanne Crosta¹⁷⁹. On pourrait

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 181.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 186.

¹⁷⁹ Suzanne Crosta, « Récit d'enfance antillais » (5), *Marronner le récit d'enfance : Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant, 1999.

penser que cette conclusion est ambiguë, car la clôture de maison coïncide avec celle du texte. Il n'en est rien car, pour comprendre la fin, il faut se reporter au début et à « L'incendie de la vieille maison » : « Tout comme *Chemin d'école*, *Antan d'enfance* s'achève donc par un raide incendie. Ils disent de mon enfance, la magie, le regard libre, le regard autre, les effets qui ont structuré mon imaginaire, modelé ma sensibilité, et qui grouillent aujourd'hui dans mes ruses d'écriture¹⁸⁰. »

Patrick Chamoiseau élargit le regard de l'enfance dans *Chemin d'école* (1994) présenté comme la suite de *Antan d'enfance (Une enfance créole II)* où il évoque l'enfance vécue à l'école. Ce récit met en exergue les souvenirs de premières années scolaires. Le texte est divisé en deux parties tout comme le récit précédent : «Envie» et «Survie» Dans la première partie, le récit décrit dès l'incipit la vie en famille organisée autour de Man Ninotte. L'enfant reste avec sa mère à la maison pendant que ses frères et sœurs aînés partent à l'école :

« Alors le négrillon demeurait à rancir dans l'espace désenchanté de sa maison. Le pire, c'est que chaque matin les Grands se mirent à quitter la demeure. [...]. Ils réapparaissaient à midi, pour manger, et repartaient jusqu'au soir approchant. Le négrillon demeurait seul avec Man Ninotte qui se mettait à coudre dans le silence de la maison¹⁸¹. »

Rester à la maison exaspère l'enfant qui réclame l'école à sa maman : « Un jour, il expliqua à Man Ninotte qu'il voulait aller avec les Grands. [...]. À l'école¹⁸². » L'école vue de l'extérieur le fascine car pour lui : « Ce pouvoir d'emprisonner à la craie des bouts du monde lui semblait provenir de l'école. Nul ne le lui avait dit mais la craie, le cartable, le départ matinal vers ce lieu inconnu, relevait à ses yeux d'un rite de pouvoir auquel il voulait s'initier¹⁸³. »

A force de réclamer l'école, le négrillon obtient enfin ce qu'il souhaitait : « Quand Man Ninotte lui annonça qu'il irait à l'école dès demain-bon-matin, le négrillon demeura cloué de surprise¹⁸⁴. » Pour la première fois, l'enfant part à l'école accompagné de sa mère qui revient le prendre après l'école : « La réapparition de Man Ninotte à onze heures le ramena à la vie. Durant le chemin du retour, il demeura lèvres allongées, muet comme s'il avait été trahi¹⁸⁵. » Peu à peu, le négrillon commence à se familiariser avec l'école, à l'école maternelle avec sa

http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/chamoiseau_confiant (Site Internet visité le 10/10/2012).

¹⁸⁰ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I, Antan d'enfance*, op.cit., p. 12.

¹⁸¹ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole II. Chemin d'école*, Paris Gallimard, 1994, p. 21.

¹⁸² *Ibid.*, p. 22.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 37.

maîtresse qui lui apprend à lire : « Man Salinière, un jour ou l'autre, accrochait de grosses lettres à son petit tableau. Dans un silence intrigué, elle articulait des sons chantants *A B C D*. Toute la ferveur d'enfance était dans ces chants-là¹⁸⁶. » Désormais, l'école est vécue sous un aspect festif : « L'école était douce. Il y allait en courant. Man Salinière la transformait en fête¹⁸⁷. » Il y fait la grande découverte, celle de « la magie de la craie¹⁸⁸. » Le récit décrit par la suite la rencontre de l'enfant avec le Maître à l'école Perrion. L'enfant voit ainsi se succéder le changement des enseignants. Après la Maîtresse, le Maître provoque chez lui un sentiment d'angoisse et d'asphyxie croissante. Il est l'image de la puissance et la supériorité, seul détenteur du savoir et roi dans son univers, l'école, il y impose sa loi :

« Ils apprirent dans la sidération que, capitaine à bord de droit, le Maître était le seul à régenter les actes. Se mettre debout, c'était lui-même. S'asseoir, c'était lui-même. Ouvrir la bouche, c'était lui-même. Quand il parlait, les regards et les oreilles devaient se nouer sur lui-même. La mine de chacun se devait d'être attentive, le maintien droit, l'œil aiguisé. Il fallait lui épargner les mâchouillements de lapin, les bâillements de bœuf au soleil, les sourires d'âne bête devant du sirop-de-batterie, les caquètements de poules à l'en-bas des pupitres. [...] Quand la classe avait commencé nul n'avait plus rien à dire ni à soi-même, ni au diable ni au Bondieu et surtout pas à son voisin¹⁸⁹. »

Le Maître l'est à l'école et au dehors : « Le Maître était encore le Maître dans la rue. Il ne marchait pas comme tout le monde, mais avec plus de gravité, comme si à tout moment il ne perdait pas une goutte de lucidité sur la réalité de l'existence. On le regardait. On le saluait. On traversait pour lui toucher la main¹⁹⁰. »

Cette situation que décrit Patrick Chamoiseau fait écho à la situation du Maître et l'esclave, celle du dominant et dominé dans une société née de la conséquence de l'esclavage et où la langue créole est mise en mal par la prédominance du français. C'est d'ailleurs la question principale de la seconde partie, «*Survie*», qui met en lumière le conflit linguistique et culturel entre la langue française et créole en milieu scolaire, question qui a fait l'objet du titre d'un collectif, *Éloge de la créolité* (1989). Le but de l'école dans ce récit et dans cette société martiniquaise est double. Il s'agit d'une part de «civiliser» les enfants martiniquais et d'autre part de répandre la langue française instrument officiel de cette civilisation. Fréquenter l'école c'est apprendre le français au détriment de sa langue maternelle, le créole interdit en ce lieu. Le passage qui suit en est une parfaite illustration : « On allait à l'école pour perdre de

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 191.

mauvaises mœurs : mœurs d'énergumène, mœurs nègres ou mœurs créoles - c'étaient les mêmes¹⁹¹. » Le rôle du maître assimilationniste est de prêcher le français, perçue comme langue de la civilisation, du savoir et de l'intelligence. A l'école, il faut apprendre à parler sans déformer « ne pas confondre u et i, ne pas manger le r, etc. et prendre la parole fut désormais dramatique. Il leur fallait bien écouter la tite-langue-manman qui leur peuplait la tête, la traduire en français et s'efforcer de ne pas infecter ces nouveaux sons avec leur prononciation naturelle¹⁹². »

Le négriillon doit se résoudre à cela et apprendre cette langue en lieu et place du créole car : « [...] l'esprit du négriillon s'aiguise sur l'idée de survivre aux rigueurs de l'école. Survivre. S'en sortir¹⁹³. » Patrick Chamoiseau dénonce aussi à travers ce récit à l'école, le racisme et la discrimination du système en prenant pour exemple son camarade de classe Gros-Lombric, décrit comme intelligent mais que le Maître rejette :

« [...], le Maître avait ses préférés. Ceux-là disposaient d'une peau claire, de cheveux fou-fous qui leur bougeaient sur le front ou qui ondulait en lueurs de beautés. [...]. Ils parlaient déjà un petit-français huilé qui leur provenait d'un séjour ailleurs ou de parents déjà en lutte ancienne avec cette langue. Ils étaient loin de ce que le Maître appelait des manières-de-vieux-nègres, manière qui en faite relevait de la culture créole. Pour ces derniers, le Maître perdait de sa sévérité, ne tombait pas en rage quand une bêtise leur servait de réponse. Il les reprenait avec une patience minérale car il ne s'agissait que d'une simple inattention. Quand il fallait les gronder, il n'avait jamais de mots blessants et n'appelait à la rescousse ni Durandal, ni Du Guesclin. Le Maître avait ses préférés¹⁹⁴. »

Le Maître ne reconnaît pas l'intelligence d'un enfant de pauvre, comme Gros-Lombric parce, qu'il est profondément ancré dans le créole :

« Le Maître le regardait d'un air soupçonneux car cette excellence ne collait pas avec le reste, avec son allure-la-campagne, sa peau noire-noire-noire, ses cheveux grainés, son nez plat, son accent créole, son ignorance totale du vocabulaire français, ses retards permanents, ses sueurs, rien ne collait¹⁹⁵. »

En évoquant les préférés et Gros-Lombric, le narrateur souligne les différences sociales en Martinique. A travers ce récit, on voit comment l'enfant se familiarise peu à peu avec l'école et la langue française en se détachant de la langue créole : « À mesure-à-mesure, la petite langue créole de sa tête fut investie d'une chiquetaille de langue française, de mots,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁹² *Ibid.*, p. 88.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 104.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 111.112.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 110.

de phrases... cela ne devait plus s'arrêter¹⁹⁶. » L'enfant qui s'y est intéressé commence d'abord par apprendre à écrire son prénom avec de la craie sur le tableau noir. Puis, commence à germer, dès le matin le goût pour l'écriture :

« Il construisait ses propres récits, les diffusait dans les lettres incompréhensibles et les suivait obscurément de phrase en phrase, comme cela, jusqu'à la fin. Il apprit à amplifier un événement pour qu'il corresponde au nombre de lignes d'une page. Il sut s'élaner d'une image jusqu'à atteindre une autre en s'y adaptant bien¹⁹⁷. »

L'enfant développe son imagination et transcrit des histoires malgré les corrections et les réprimandes du maître :

« Le Maître traquait les taches d'encre de ses feuilles, de ses doigts, punissait le désastre qui s'établissait autour de son encrier. Il hélait, menaçait, inscrivait des points d'exclamation en marge de ses pages d'écriture. Mais cela n'atteignait pas le négrillon. Les a b c w y z - ce grand arroi de lettres dont il présentait les potentialités d'agencement - le fascinait. Il s'y plongeait avec délices, non pour le Maître mais pour lui-même¹⁹⁸. »

On découvre ainsi le rapport amoureux de l'enfant à l'écriture ; ou l'acte d'écrire devient une source de bonheur.

Dans *À bout d'enfance*, dernier volume de la trilogie, Chamoiseau prolonge le regard sur son enfance passée. Contrairement aux premiers récits qui sont repartis en deux sections, *À bout d'enfance* est divisé en plusieurs parties parmi lesquelles : «Ordre et désordre du monde», «Contraires et antagonismes», «Mystère et illusions», «Fractales et impossibles», «Errances et égarements», «Magies, Mélancolie première» et «Le contact froid du mabouya. » Dans ce récit, le petit négrillon marque une étape importante dans son existence en cherchant à comprendre le monde qui l'entoure. Comme son titre l'indique, *À bout d'enfance*, signifie la sortie de l'univers infantin. Dans les deux autres récits les adultes accompagnaient l'enfant vers sa majorité. L'enfant dans ce récit s'affirme et prône sa liberté. Le petit Chamoiseau fait donc le pari de quitter l'enfance, rêve qu'il caresse : « De plus, en ce temps-là, convaincu d'avoir épuisé les maigres ressources de son degré d'évolution, le négrillon n'éprouvait qu'une envie : grandir à tout prix. Devenir s'il le fallait un *Grand* et même une *Grande-Personne*, quitte à perdre son âme¹⁹⁹. » Cette obsession de l'enfant à grandir répond à l'organisation de la société qu'il transcrit dans ce récit suivant un schéma hiérarchisé :

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 201.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 202.

¹⁹⁹ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole III. À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, 2005, p. 14.

« [...] le négrillon avait divisé l'univers des vivants en plusieurs sortes d'espèces. Tout en haut, l'espèce des manmans et des Papas, ensuite il y a l'espèce des Grandes-Personnes, l'espèce des Grands - catégories spéciales à ne pas mélanger. En dessous, l'espèce des Grandes personnes qui encombraient les rues à la manière d'un nuage de sauterelles. Puis l'espèce des Grands que constituait l'engeance pénible de ses quatre frères et sœurs. Enfin, tout en bas, misérable, merveilleuse, et cherchant à survivre, l'espèce des êtres-humains : petites personnes de son âge, benjamins comme lui, menacées d'extinction dans la cour des écoles, accablées d'interdits dans les camps de concentration familiale²⁰⁰. »

Si grandir pour l'enfant requiert toute une révolution consistant à affronter et renverser cette hiérarchie, Patrick Chamoiseau entend rendre visible cette hiérarchie qui répond au modèle de l'époque coloniale, fondée surtout sur les rapports inégaux entre les maîtres et les esclaves. Patrick Chamoiseau critique dans ce récit d'enfance les structures dominantes et opprimantes de la colonisation, qui ont continué à être des forces déterminantes pendant son enfance. Conscient de cela et sachant que toute liberté s'arrache, le petit négrillon doit, pour s'affirmer, arracher sa liberté et son autonomie : « Devenir capable d'agir sur le monde, quitte à déserrer les rives de l'humaine condition²⁰¹. »

Patrick Chamoiseau dans ce dernier récit sur l'enfance raconte aussi la découverte des petites filles, auxquelles l'enfant s'intéresse : « l'étude des petites-filles devint l'essentiel de son activité intellectuelle, qu'il qualifiait par ailleurs d'intense et de supérieure²⁰². » Elles deviennent le centre de son univers : « il en délaissa même ses projets de cerf-volant à clous, de yo-yo à pétard, ou de trottinette atomique... Il en oublia d'avalier comme prévu un quart d'encre verte en sorte que son canon-à-pipi renouvelle l'art des joutes et paralyse ses adversaires par un jet chrysoprase²⁰³... » Dominique Chancé dans son étude remarque que « la rencontre avec les petites filles [...] devient l'objet de *À bout d'enfance*, pour une grande part, sans doute parce qu'elle marque l'entrée dans l'adolescence et la fin de l'enfance [...]»²⁰⁴. » *À bout d'enfance*, comme le titre le suggère, représente l'évolution de Patrick Chamoiseau qui s'éloigne de ses jours enfantins auquel l'adulte ne peut s'empêcher de penser et il écrit pour garder une trace indélébile de quelques souvenirs d'enfance.

²⁰⁰ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole III. À bout d'enfance*, op.cit., p. 14.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰² *Ibid.*, p. 137.

²⁰³ *Ibid.*, p. 137.

²⁰⁴ Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, 2010, pp. 265-266.

Tout comme *Chemin d'école* où l'enfant s'initie à l'écriture, dans *À bout d'enfance*, la lecture et l'acte d'écrire deviennent encore plus importants. Les livres sont devenus partie même de sa vie :

« Les livres n'étaient pas à lire : compagnons d'existence, ils s'instituaient en outils de survie, sorte de vies commensales de ses longues solitudes. Le négrillon ne les abordait pas du tout d'une raison raisonnée : juste dans une gourmandise fusionnelle... Les livres ne devaient s'ouvrir qu'à mesure à mesure, comme sortant d'un sommeil. Cela se produisit quand il délaissa les images pour errer dans les mots; quand il se révéla capable de ramener une phrase ; quand il accéda un jour à la divination d'un paragraphe ; quand il connut enfin l'irrésistible plongeon dans les remous d'une aventure, et qu'il en devint à jamais dépendant²⁰⁵ ... »

L'écriture joue un grand rôle car elle est utilisée pour réconcilier et compenser le chaos vécu par l'enfant : « Toute écriture est nécessité presque organique de clarifier en lui un indicible chaos, un mal-être qui réclame une voie d'équilibre et que lui tente d'inventer dans quelques pages organisées, toujours nécessaires, toujours ratées, et qui toujours l'apaisent faussement²⁰⁶. » Patrick Chamoiseau, à la clôture du récit, conclut un pacte non pas avec l'enfance mais avec la mémoire pour tenter de retrouver ce fantôme de l'enfance coexistant avec l'âge adulte. C'est pourquoi il écrit :

«... C'est vrai que toute enfance entreprend très vite de fréquenter le crépuscule, dans un commerce fatal avec la nuit...

... Mais à la regarder, mémoire, la nuit offre l'étoile...

... Donc, cette quête est à bout de souffle : il n'y avait rien à chercher, seulement tout à trouver ... L'enfant est au principe du vivant, flamme première et dernière, étincelle du goût de vivre et du savoir partir, vif du vivre qui seul peut garder l'illusion du sens et des saveurs²⁰⁷ ... »

Sans aucun doute, arrivé *À bout d'enfance* devrait être la fin d'un épisode, d'un pan de la vie celle où l'enfant se forme pour renaître en rentrant dans l'âge adulte, mais elle réapparaît toujours « [...] dans une lucidité de rêve, de poésie et de romans, au cœur même de l'écrire, intact peut-être, attentif toujours, et même à bout d'enfance, l'enfant est là²⁰⁸ ... » C'est dire à la vérité qu'on ne quitte pas l'enfance qui est présente en nous et qui resurgit dans notre existence. L'enfance devient de la sorte ce qu'il serre au fond de lui et qui lui permet de vivre et de prendre conscience de sa condition d'adulte.

²⁰⁵ Patric Chamoiseau, *À bout d'enfance*, op.cit., p. 35.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 79.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 299.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 299.

II.2. - Chez Maryse Condé

De son vrai nom Maryse Liliane Appoline Boucolon, Maryse Condé est née le 11 février 1937 à Pointe-à-Pitre en Guadeloupe dans une famille de huit enfants dont elle est la fille cadette. En 1953, elle quitte sa famille et son île natale pour intégrer le Lycée Fénelon à Paris puis pour poursuivre ses études supérieures à la Sorbonne. En 1959, elle épouse Mamadou Condé dont elle a conservé le patronyme dans son nom d'écrivain. A la fin de sa formation, elle part avec lui en Guinée comme enseignante. Après son divorce, et avec ses quatre enfants, elle exerce ce métier ensuite au Ghana, en Côte d'Ivoire et au Sénégal. C'est à Dakar qu'elle rencontre son second mari qu'elle épouse en 1981, Richard Philcox avec lequel elle vit toujours et qui est son traducteur. Son séjour en Afrique a permis une prise de conscience de son antillanité et ces douze années ont constitué une formidable source d'inspiration qui nourrit, en partie, son œuvre romanesque. Élise Saincotille écrit :

« [...] Elle prend conscience de la couleur de sa peau, et c'est pour comprendre cette différence-là qu'elle se rapproche de l'Afrique, et part enseigner en Côte d'Ivoire, en Guinée, au Ghana et au Sénégal, pendant une dizaine d'années. Elle part à la recherche de ses origines, de ses racines, sur la "terre de ses ancêtres". Mais à la découverte de ces pays, elle réalise qu'elle n'est pas forcément proche de ces peuples et de ces gens qu'elle rencontre, et avec qui elle ne partage ni la langue, ni la religion, ni les références culinaires, etc²⁰⁹. »

Liée au Ghana avec l'avocat ghanéen Kwame Nkrumah²¹⁰ connu aujourd'hui comme le père du panafricanisme, Maryse Condé quitte le Ghana pour Londres en 1966. Elle y travaille pour la BBC comme journaliste pour les programmes en français diffusés en Afrique. Elle fait également des comptes rendus de livres, d'expositions, de concerts et de pièces de théâtres africaines ou ayant trait à l'Afrique. De retour au Ghana, mais sans avoir obtenu le divorce entre 1968 et 1969 et après la chute de Kwame Nkrumah, Maryse se rend au Sénégal.

²⁰⁹ Élise Saincotille, « C comme Condé », dans *Abécédaire insolite des francophonies* [dir. Christiane Chaulet Achour et Brigitte Riera], Presses Universitaire de Bordeaux, 2012, p. 57.

²¹⁰ Kwame Nkrumah est né le 21 septembre 1909 à Nkroful. Diplômé du collège d'Achimota à Accra, il étudie à Londres puis aux USA où il est admis à l'université de Lincoln (1935-1942). Il obtient en 1939 son diplôme de Licence, puis en 1943 à l'université de Pennsylvanie une maîtrise en philosophie. De retour en 1947 dans son pays la Gold Coast, après douze années passées en Amérique et en Angleterre, Nkrumah crée son parti politique, le CCP. Il a connu la détention dans les prisons coloniales, puis la victoire aux élections de 1946 pour former le premier gouvernement en partie africain de la Gold Coast. [...] La nouvelle constitution entrée en vigueur en 1946, voit la victoire électorale du Parti de la convention du peuple de Kwame Nkrumah, et fait passer le leader du stade de prisonnier au stade de Premier ministre, pour avoir bientôt la charge politique d'une colonie avec une pleine autonomie interne. Jusqu'au 6 mars 1947, date à laquelle la Gold Coast devient indépendante pour devenir le Ghana, Kwame Nkrumah ne cesse d'affronter les épreuves et les obstacles. Nkrumah remporte encore les élections en 1946 et mène son pays le Ghana à l'indépendance, le premier pays d'Afrique subsaharienne. cf. Nkrumah, *le panafricanisme et les États-Unis* par Cécile Laronce, Paris Karthala, 2000, pp. 65-66.

Avant d'entamer sa carrière d'écrivaine, elle décide de reprendre ses études, décision qui la sépare de ses enfants dont elle confie la garde à son époux Condé. De retour ainsi à Paris, en 1970, elle commence à travailler à *Présence Africaine* et s'occupe de la revue et des colloques avec M. Kala-Lobé. Elle s'inscrit en thèse de Littérature comparée avec le Pr. R. Etiemble sur « Les stéréotypes du Noir dans la littérature antillaise », c'est-à-dire les images du Noir vues par les auteurs antillais. Parallèlement à son travail à *Présence Africaine*, elle commence à enseigner à Paris X comme chargée d'enseignement, à Paris VII, à Nanterre puis à Paris IV. Toujours comme journaliste en France à RFI, elle anime des émissions portant sur les écrivains francophones parlant de leurs livres²¹¹. C'est véritablement en 1972 que Maryse Condé commence sa carrière d'écrivaine, en publiant son premier roman intitulé *Heremakhonon*²¹² en 1976. En effet, *Heremakhonon* est « l'histoire d'une déception et d'un échec qui trouvent leur origine à la fois dans la situation de la Guinée de Sékou Touré au début des années soixante - qui sert de toile de fond au récit -, et dans le ratage sentimental autour duquel se construit l'intrigue de ce récit²¹³. » Maryse Condé souligne dans l'*avant-propos* de la réédition que le roman est :

« Inspiré par les tragiques événements de 1962, dans la Guinée de Sékou Touré (révolte des enseignants et des élèves, sauvage répression policière, brutalités en tout genres) événements qui me traumatisèrent de manière durablement, *Heremakhonon* n'est pas le roman passionné et militant que j'aurai pu écrire²¹⁴. »

Écrivaine, critique littéraire, journaliste, romancière, enseignante, mais aussi militante littéraire, Maryse Condé se distingue des écrivains de la Caraïbe francophone par son côté fondamentalement rebelle, provocateur et contestataire. Fidèle ainsi à son image d'auteur engagé, Maryse Condé dit haut ce que les gens aiment cacher. Son œuvre aujourd'hui très importante a donné lieu à de nombreux ouvrages, entretiens, analyses, études comparées sur sa poétique ainsi que de nombreuses thèses et mémoires. Maryse Condé est donc un des auteurs francophones les plus célèbres et sa renommée est internationale. Élise Saincotille souligne : « L'œuvre de Maryse Condé est une des plus importantes de la Caraïbe de langue française tant par sa quantité que par sa qualité²¹⁵. » Auteur d'une vaste et puissante production, traduite en plusieurs langues, Maryse Condé est une voix qui n'a de cesse de se

²¹¹ Françoise Pfaff, *Entretien avec Maryse Condé*, Paris, Karthala, 1993, p. 37.

²¹² *Heremakhonon* est la première publication romanesque de Maryse Condé. Ce roman parut d'abord en 1976. Il a été réédité 12 ans plus tard en 1988 sous le titre *En attendant le bonheur (Heremakhonon)* aux éditions Robert Seghers puis en 1997 aux éditions Robert Laffont.

²¹³ Yannick Gasquy-Resch et alii, *Écrivains francophones du XX^e siècle*, Paris, Édition Marketing/Ellipses, 2001, p. 119.

²¹⁴ Maryse Condé, *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 11.

²¹⁵ Élise Saincotille, « C comme Condé », dans *Abécédaire insolite des francophones, op.cit.*, p. 57.

faire entendre. Ayant embrassé en partie les différents genres littéraires que sont le roman, le conte, le théâtre et l'essai, elle occupe à l'heure actuelle une place fondamentale dans l'Histoire littéraire des langues françaises et dans celle des Antilles.

Outre le roman, le théâtre, la littérature pour jeunesse, l'anthologie, l'essai et la nouvelle, Maryse Condé a fait quelques incursions dans l'enfance à travers fictions et entretiens. Louise Hardwick souligne : « Le thème de l'enfance, comme nous allons le voir, imprègne l'œuvre de Maryse Condé et nous ouvre la voie pour explorer le passé personnel et pour découvrir des thèmes plus variés qui font appel au joyeux et au triste, au réel et au métaphorique, au vécu et à l'imaginaire²¹⁶. » On retrouve d'une manière éparse, les traces du thème de l'enfance dans ses premiers romans y compris les romans consacrés à la littérature de jeunesse. Régis Antoine dans son étude souligne :

« Maryse Condé a posé une question centrale de nature romantique "Comment survivons-nous à nos enfances ?". C'est-à-dire comment parvenons-nous à subir les drames de notre vie dans ce roncier (hazier en créole) de l'existence mêlée" (difficile en créole), à partir du moment où nous sommes sortis du cocon d'affection si chaud qu'est la famille²¹⁷ ? »

Cette question de Maryse Condé commence à prendre forme par l'écriture dans son premier roman intitulé *Heremakhonon* paru en 1976, titre qui tire son origine d'une expression malinké qui signifie « attends le bonheur²¹⁸. » Ce roman met en scène un personnage centrale dénommé Véronica, une jeune fille insatisfaite d'une enfance médiocre qui vit au sein d'une famille de la petite bourgeoisie guadeloupéenne et imagine retrouver ses racines en s'exilant en Afrique. Inspiré par l'expérience personnelle de la romancière, Maryse Condé, le personnage de Véronica, relate en partie les souvenirs de sa propre enfance. Ainsi, certaines séquences narratives de ce roman apparaissent dans son récit plus tardif, consacré exclusivement à son enfance *Le Cœur à rire et à pleurer*. On retrouve le passage qui fait écho de sa naissance qu'elle développe en détail plus tard dans le *Cœur à rire et à pleurer* : « Neuf ans que je ne suis pas rentrée chez moi. Ma mère, j'imagine, a le visage ridé. Elle ne m'a

²¹⁶ Louise Hardwick, « La question de l'enfance » dans *Maryse Condé, Rébellion et transgression*, [dir. Noëlle Carruggi], Paris, Karthala, 2010, p. 43.

²¹⁷ Régis Antoine, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe, Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane*, op.cit., 1998, p. 109.

²¹⁸ Maryse Condé donne la signification du titre de son premier roman dans l'avant-propos pour sa réédition. Elle écrit : « Parmi les raisons de l'échec de *Heremakhonon* on a souvent invoqué son titre, trop hermétique. J'accepte de l'explicitier dans cette nouvelle édition. *Heremakhonon* est une expression malinké, langue de la Guinée, signifiant "attends le bonheur". C'était aussi le nom d'un grand magasin de Conakry perpétuellement vide à l'exception de quelques fragiles jouets venus de la république populaire de Chine devant lequel je passais quotidiennement en me rendant au collègue où j'enseignais. » cf. avant-propos.

jamais beaucoup aimée. Qu'importe, c'est ma mère. De son ventre que je suis sortie un après-midi de Mardi Gras. [...] Moi, je poussais mon premier cri de terreur et de révolte²¹⁹. » Les souvenirs ici sont ceux de l'écrivaine qui se remémore le récit de son enfance pendant son séjour en Afrique.

Dans ce même roman, on retrouve le personnage de Mabo Julie auquel Maryse Condé rend hommage dans son récit *Le Cœur à rire et à pleurer* :

« Peut-être n'avais-je jamais, avant ce jour, regardé la ville ! Je m'étais mise à l'aimer, je l'ai dit, un peu comme j'aimais Mabo Julie, enfant. Sans songer jamais qu'elle souffrait d'être si laide. Un jour, j'avais certainement plus de treize ans, j'étais assise dans la cuisine. Elle hachait finement des cives, et je lui ai demandé. Pourquoi est-ce que tu ne t'es jamais mariée ! Elle a ri et d'un geste qui quinze ans plus tard, m'emplit de chagrin, car j'en perçois le désarroi, elle a secoué la tête²²⁰. »

Cinq plus tard, Maryse Condé célèbre son enfance dans *Une Saison à Rihata* parue en 1981, roman dans lequel l'écrivaine se rappelle les souvenirs de son enfance :

« Chaque vendredi après l'école, la Citroën du grand-père des Ruisseaux s'arrêtait devant leur maison pour les conduire à Gourbeyre où résidait le clan. Comme Marie-Hélène s'endormait régulièrement après le pont de la Gabarre, l'odeur des palétuviers lui emplissant les narines et s'associant pour toujours en elle aux longs trajets en voiture à la tombée de la nuit, elle se retrouvait comme par enchantement dans un vaste lit de mahogany, Delphine roulée en boule contre son flanc, sa mère en peignoir saumon, ouvrant les volets sur des mornes aux flancs couverts de bananiers et s'exclamait : "mon Dieu, comme c'est beau"²²¹. »

Maryse Condé revalorise, dans cette séquence narrative, les plénitudes et les rondeurs douces des lieux de l'enfance qu'elle a explorés alors, cherchant à fixer ce temps par l'écriture. On retrouve peut-être aussi quelques souvenirs sur son enfance dans *Moi, Tituba Sorcière...noire de Salem* à travers la description qu'elle fait de la case natale :

« Au matin, le sommeil finit par me prendre dans ses mains bienfaites. Il fut attentionné avec moi. Il m'offrit une promenade à travers les mornes de ma barbade. Je revis la case où j'avais passé les jours heureux, dans cette solitude qui, je m'en apercevais à présent, est le bienfait le plus haut. Elle n'avait pas changé ma case ! A peine un peu plus bancale. A peine un peu plus moussue. La tonnelle de pomme liane était chargée de fruits. Le calebassier exhibait des rotondités, pareilles à ventre de femme enceinte. La rivière Ormonde gazouillait comme un nouveau-né. Pays, pays perdu ? Pourrais-je jamais te retrouver²²² ? »

²¹⁹ Maryse Condé, *En attendant le bonheur (Heremakhonon)*, op.cit., p. 38.

²²⁰ *Ibid.*, p. 96.

²²¹ Maryse Condé, *Une Saison à Rihata*, Paris, Robert Laffont, 1981, p. 26.

²²² Maryse Condé, *Moi, Tituba Sorcière... noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986, p. 126.

L'écrivaine bien que n'ayant pas vécu dans une case, y raconte les saveurs, les prouesses et les joies de l'enfance.

Maryse Condé poursuit la quête de l'enfance dans les textes qui relèvent de la littérature de jeunesse. Elle compte à ce jour plusieurs romans en littérature de jeunesse publiés dans la collection, *Je Bouquine*. Ces textes développent des figures d'enfants, supports de ses récits. C'est le cas de *Rêves amers* qui met en scène une petite fille nommée Rose-Aimée dont la rupture avec le milieu d'origine est annoncée dès le premier chapitre intitulé « Le départ de Rose-Aimée²²³. » Ce roman est l'occasion pour Maryse Condé d'aborder à la fois les sujets en rapport avec l'exil, de l'enfance maltraitée, de l'esclavage et de la liberté, de la révolte, de la pauvreté et de la mort. Il s'agit particulièrement de faire connaître au public jeunesse, la vie quotidienne et la réalité d'Haïti à un moment donné de son histoire tant sur le plan sociologique, culturel, qu'économique. Élise Saincotille précise : «Maryse Condé insiste sur le fait que son roman est fondé sur une "histoire vraie". Plusieurs indices situent le roman sous le pouvoir de Jean-Claude Duvalier, donc entre 1971 et 1986²²⁴.»

Rose-Aimée, héroïne du récit, « habitait le village de Limbé dans la région du Cap en Haïti²²⁵ » avec ses parents, village où l'enfant mène une vie heureuse décrite par le narrateur sous le signe de la beauté, de la tranquillité et où la famille vivait de la récolte des champs : «Autrefois la campagne était belle. Les jardins à sucre succédaient aux jardins à indigo et aux champs de coton, séparés les uns des autres par des haies d'oranges et de citronniers²²⁶. » Cette belle époque où enfants et parents vivent de peu mais sans souci majeur laisse place à la précarité due en partie à la terre qui n'est plus fertile et à la situation du père qui se retrouve au chômage :

« Mamo, le père de Rose-Aimée, était naguère un habile charpentier-menuisier ; il couchait les arbres et tirait de leur tronc des planches, blondes comme la barbe du maïs, avec lesquelles il faisait des cases. Maintenant, il se croisait les bras, n'ayant plus de travail, et les plis du souci labouraient son front²²⁷. »

Comme l'indique ce premier chapitre, le destin arrache la petite Rose-Aimée à ses parents. Elle est placée chez madame Zéphir, décision motivée ainsi par ses parents :

²²³ Maryse Condé, *Rêves amers*, Paris, Bayard jeunesse, 2001, p. 7, pour l'édition dont nous allons faire usage dans notre étude. Soulignons au passage que ce roman est paru pour la première fois, en 1987 sous le titre *Haïti chérie*, dans le magazine *Je Bouquine*.

²²⁴ Élise Saincotille, « C comme Condé », dans *Abécédaire insolite des francophonies*, op.cit., 2012, p. 58.

²²⁵ Maryse Condé, *Rêves amers*, op.cit., p. 8.

²²⁶ *Ibid.*, p. 8.

²²⁷ *Ibid.*, p. 9.

« Ce fut Mano qui parla d'une voix grave : Écoute, tu as bientôt treize ans. Tu n'es plus une enfant. Tu vois notre misère ici. Aussi, nous avons écrit à une connaissance à Port-au-Prince et elle a trouvé une bonne famille qui veut bien se charger de toi et te prendre à son service. Tu partiras demain. Demain ? À Port-au-Prince ? [...] Rose-Aimée obéit, cependant que sa mère expliquait avec douceur : Tu sais voir, madame Zéphir, est très gentille. Et puis, que feras-tu chez elle que tu ne fais pas ici ? Laver, repasser, aller au marché²²⁸... »

L'enfant, désespérée, n'a pas le choix et se voit dans l'obligation de partir car ses frères et sœurs aînés ont connu le même sort :

« Le cœur gros, incapable de prononcer une parole, Rose-Aimée s'éloigna. C'était la coutume. Ses deux sœurs aînées avaient été confiées à des familles du Cap-Haïtien et, quand elles revenaient à Limbé, elles ne semblaient pas mécontentes. Elles étaient proprement vêtues et elles ramenaient à leurs parents des gourdes²²⁹ qui permettaient de manger de la viande pendant quelques jours²³⁰. »

C'est avec un sentiment d'amertume et de regret que la petite Rose-Aimée quitte son village, le lieu de son enfance :

« Cela lui mit les larmes aux yeux. Ainsi elle allait quitter ce petit coin de terre auquel était si attachée ! Elle ne verrait plus ces femmes, compagnes de sa mère, le front ceint d'un madras, fumer leur pipe au serein, ces hommes, le visage à moitié caché par leur chapeau en fibre de latanier tressées, jouant aux dés ou aux dames pour se divertir après une dure journée. Parfois, un conteur se mettait debout au milieu d'un cercle rapidement formé et redisait, pour le bonheur de tous, les malheurs de Bouki et Malice. Oui, tout cela était fini. Elle allait vivre au milieu d'étrangers, dans une ville inconnue, hostile²³¹ ! »

Rose-Aimée a des appréhensions pour la ville de Port-au-Prince pourtant décrite par sa camarade Florette sous le signe de la modernité : « les maisons sont éclairées avec de l'électricité, l'eau coule sous le robinet, il y a le cinéma²³²... ». Mais « la perspective de tant de merveilles ne dérida pas Rose-Aimée et elle resta muette à regarder le soleil se coucher derrière les crêtes montagneuses²³³. » Mais la petite Rose-Aimée qui n'a jamais fréquenté l'école espère y être inscrite à la ville, ce qui motive en partie son départ : « Brusquement, Rose-Aimée se sentit consolée. Oui, peut-être que vivre en ville signifierait cela : s'instruire²³⁴! »

²²⁸ *Ibid.*, p. 10.

²²⁹ Gourde : monnaie nationale d'Haïti.

²³⁰ *Ibid.*, p. 11.

²³¹ *Ibid.*, p. 13.

²³² *Ibid.*, p. 14.

²³³ *Ibid.*, p. 14.

²³⁴ *Ibid.*, p. 17.

Mais cette aventure n'est pas un chemin d'enchantement. Très vite, ce séjour chez madame Zéphir est mal vécu par la petite qui commence à vivre le mépris de cette dernière et reçoit des coups : « Regardez-moi cette petite négresse, cette petite paresseuse qui dort ! Est-ce que tu crois que je t'ai prise à mon service pour dormir ? La gifle de madame Zéphir envoya Rose-Aimée rouler à l'autre bout du lit²³⁵. » L'enfant est employée, chez ce couple riche, comme domestique. Sa tâche consiste « à courir d'un quartier à l'autre pour livrer des tenues de ville ou de soirée²³⁶ », soit « à aider Noéma, la cuisinière, qui, elle non plus n'en pouvait plus de travailler²³⁷. » La vie de l'enfant se résume aux travaux ménagers et aux commissions de Madame Zéphir qu'elle doit à tout prix accomplir :

« Bon tu vas porter cela à Léogane...

À Léogane ?

Oui, à Léogane. C'est trop loin pour toi, peut-être ? Tu prendras un tap-tap à la gare routière. Madame Dorismond te remettra de l'argent, beaucoup d'argent, car tu lui portes là les toilettes de ses trois fillettes. Tu le mettras dans cette petite bourse que tu fixeras à ton corsage, à même ta poitrine, pour que les pickpockets ne s'en emparent pas. Rose-Aimée prit le panier caraïbe que lui tendait Madame Zéphir et sortit²³⁸. »

C'est à ces tâches méprisantes qu'est réduite la petite Rose-Aimée à Port-au-Prince. La ville la fait plus rêver au regard de sa situation car Madame Zéphir la maintient dans une condition d'esclavage :

« Cependant, Rose-Aimée ne songeait nullement à admirer le paysage autour d'elle, à distinguer dans cette profusion de fleurs les nélombos, les belles-de-nuit ou les jasmins. Elle pensait à sa situation. Non, elle n'était pas heureuse chez madame Zéphir ! Mal nourrie, brutalisée, rudoyée²³⁹ ! »

Le rêve de l'enfant d'aller à l'école et au cinéma n'est qu'illusion et sa vie se transforme en véritable cauchemar :

« Elle qui espérait pouvoir aller à l'école, elle avait été déçue ! Quant à ces cinémas dont lui avait parlé Florette, elle n'en avait jamais franchi le seuil. Trop ! Trop abruti de fatigue, elle ne regardait même pas la télévision les rares fois où madame Zéphir l'autorisait à se faire toute petite et à suivre ses images dans un coin du salon ! Bien vite elle s'endormait, dodelinant de la tête, et tout le monde se moquait d'elle²⁴⁰ ! »

²³⁵ *Ibid.*, p. 25.

²³⁶ *Ibid.*, p. 27.

²³⁷ *Ibid.*, p. 28.

²³⁸ *Ibid.*, p. 28.

²³⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 29-30.

Elle a quelques souvenirs de joie, de bonheur et d'attention chez Madame Dorismond la cliente à laquelle elle a livré les robes : « Comme tu sembles triste ! Viens vite te rafraîchir... Rose-Aimée la suivit dans la cuisine, où elle lui servit elle-même, outre un verre de jus de maracuja bien glacé, une assiette de gruau, plat composé de morceaux de porc frits et assaisonnés, de poulet cuit à l'eau, de banane et de riz arrosé de sauce de soja²⁴¹. » L'enfant retrouve chez cette dernière des moments de paix, d'apaisement et d'accalmie et se voit considérée pour la première fois comme une enfant choyée : « Était-ce l'effet du bon repas qu'elle venait de faire et l'accueil qu'elle avait reçu ? Elle se sentait légère, presque heureuse, comme si son enfance lui était revenue²⁴² ! » Mais très vite, dans la suite du roman, la vie de l'enfant se dégrade. La petite Rose-Aimée commet l'irréparable en perdant l'enveloppe d'argent de madame Zéphir pendant une baignade avec les autres enfants de son âge :

« C'est en remettant ses vêtements que Rose-Aimée réalisa la catastrophe. Mon Dieu, qu'avait-elle fait de l'argent de son retour et de l'enveloppe soigneusement pliée que lui avait remise madame Dorismond. Elle eut beau secouer sa mince robe de coton et son slip, seuls vêtements qu'elle portait, puisqu'elle allait à pieds et tête nus sous le soleil, elle ne trouva rien. Ses nouveaux amis s'en mêlèrent²⁴³ ? »

L'enfant décide alors de ne plus rentrer chez celle qui la maltraite et la martyrise. Cette décision de l'enfant marque une étape importante dans sa vie car elle s'engage à prendre son destin en main en même temps qu'elle prend conscience de son savoir-faire ménager pour chercher un emploi : « Après tout, elle savait repasser, cuisiner, faire le ménage, elle saurait bien trouver une autre place où elle serait mieux traitée²⁴⁴. » Elle erre dans la ville devenant une enfant de la rue : « Rose-Aimée alla chercher refuge près de la cathédrale, où, elle le savait, dormaient de nombreux sans-abri²⁴⁵. » Elle retrouve Lisa qu'elle a rencontrée pendant le voyage et qui vit la même condition qu'elle. La situation devient de plus en plus accablante pour l'enfant, les conditions de vie se dégradent. Obnubilée par la recherche d'un emploi Rose-Aimée tombe sur un patron décrit comme « terrifiant. » Pendant l'entretien d'embauche avec la petite Rose-Aimée, le patron s'aperçoit qu'elle ne sait ni lire et ni écrire raison pour laquelle il l'engage : « [...] parce qu'elle était sans défense et qu'on pouvait tout exiger d'elle²⁴⁶. » Au terme de son entretien, Rose-Aimée est engagée dans l'équipe d'assainissement:

²⁴¹ *Ibid.*, p. 32.

²⁴² *Ibid.*, p. 33.

²⁴³ *Ibid.*, p. 35.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 53.

« Tu seras dans les équipes de nettoyage²⁴⁷. » Le travail pour lequel l'enfant fonde ses espoirs pour sortir de la rude vie de chez madame Zéphir, devient une tâche difficile car l'enfant doit se présenter de bonne heure parce que le restaurant ouvre très tôt. Le patron se révèle aux yeux de l'enfant comme un exploiteur et traite ses ouvriers comme des esclaves : «Le patron, monsieur Modestin, n'était jamais content. Il accablait le personnel d'injures, et surtout Rose-Aimée, trop douce, trop timide, qui n'osait jamais se rebeller, comme l'avait fait une fois Jean-Joseph²⁴⁸ ! » On voit ici une enfant encore adolescente et timorée. Mais bientôt elle réagit face à ces humiliations, elle décide de faire face à son patron : « Frottez vous-même ! Dehors, la paupière de l'œil jaune du soleil était plissée de rires comme s'il approuvait la révolte de sa petite fille²⁴⁹. » Désormais, la petite Rose-Aimée « ne reviendrait plus jamais courber son dos et user sa jeunesse sur les carreaux du "Kentucky Fried Chicken"²⁵⁰. » Ici, on voit une enfant en pleine construction et maturation qui prend en charge son destin : «Pourtant, le spectacle de toute cette misère ne découragea pas Rose-Aimée. Au contraire. Elle sentait naître en elle une volonté toute neuve. La vie, c'est comme une bête qu'il faut dompter. Il faut bander ses muscles comme un pêcheur mettant à l'eau une pirogue rétive²⁵¹. »

En face de cette horrible et effroyable vie, Rose-Aimée se laisse convaincre par la proposition de Lisa : « Lisa avait raison. Il fallait partir pour Miami où, à n'en pas douter, la vie aurait un autre goût²⁵². » Les deux enfants osent le rêve américain dans le dernier chapitre. Elles se confient à un passeur « Monsieur Salomon », chargé de les faire embarquer pour émigrer vers Miami : « Lisa disait qu'à Miami, comme dans le reste des USA, les maisons s'étagaient les unes sur les autres jusqu'à toucher le ciel²⁵³. » Mais au fur et à mesure qu'on avance dans les chapitres, le roman nous enfonce dans un drame où la vie de l'enfant est liée à la misère. La situation que vont vivre les deux fillettes pendant le voyage est encore très dramatique : au cours du voyage, elles sont froidement jetées à la mer sans remords par le capitaine du bateau : « Et la mer roula ces déshérités dans son suaire. Elle para leur corps d'algues, ouvragées comme des fleurs, suspendit à leurs oreilles des boucles d'oreilles de varech. Elle chanta de sa voix suave pour calmer les terreurs des enfants, de Rose-Aimée et de Lisa, et, les yeux fermés, ils glissèrent tous dans l'autre monde²⁵⁴. » C'est sur ce ton

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 53.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 60.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 61.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

²⁵² *Ibid.*, p. 63.

²⁵³ *Ibid.*, p. 67.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

dramatique que prend fin ce récit. Ce récit qui précède le récit de sa propre enfance, montre tout l'intérêt que la romancière porte à l'enfance sans idéalisation.

C'est à une époque plus tardive de sa création que Maryse Condé puise dans ses propres souvenirs pour publier trois récits, *Le Cœur à rire et à pleurer, contes vrais de mon enfance*, (1999), *Victoire, des saveurs et des mots*, (2006) et *La vie sans fards* (2012). C'est *Le cœur à rire et à pleurer* que nous retenons pour notre étude car c'est un texte autobiographique de son enfance dans la Guadeloupe des années 1950. Elle le publie à 62 ans, un âge assez avancé et inhabituel pour un auteur antillais pour écrire sur son enfance. En effet, si l'on regarde l'ensemble de la littérature antillaise, on constate que la plupart d'écrivains écrivent leurs récits d'enfance quand ils sont jeunes (entre trente et quarante ans). C'est le cas de Dany Laferrière né en 1953 qui publie *L'odeur du café* en 1991 à l'âge de 38 ans, de Patrick Chamoiseau né en 1953, qui publie la première partie *D'une enfance créole I* en 1990 à l'âge de 37 ans. Maryse Condé se marginaliserait de cette « tradition », elle se rapprocherait plus des écrivains français qui écrivent leur récit d'enfance au seuil de la vieillesse. Par ailleurs, elle n'écrit pas son récit d'enfance à la demande d'une collection mais par choix personnel. Avec cette publication, elle vient enrichir liste des récits d'enfance écrits par des auteurs antillais dans les années 90.

C'est avec beaucoup de simplicité et de fluidité que Maryse Condé y relate son enfance vécue entre son île et la France, entourée de ses frères et sœurs et de ses parents vieillissants : « Indifférent comme à son habitude, mon père n'avait pas de préférence. Ma mère, elle, désirait une fille. La famille comptait déjà trois filles et quatre garçons. Cela égaliserait les camps²⁵⁵. » L'auteur choisit ici de nous raconter une étape de sa vie : celle où la personnalité se forme, celle où l'être se cherche et essaie de trouver sa place et tente de découvrir le fonctionnement de la vie. La sincérité de l'auteur donne à cette œuvre toute sa beauté et tout son intérêt.

Le Cœur à rire et à pleurer se présente à la fois comme une transcription des souvenirs de jeunesse et comme les mémoires d'un écrivain adulte qui réfléchit sur son passé. S'il n'est pas chose aisée de se rappeler le parfum exact d'un certain moment de jeunesse voire de la petite enfance, Maryse Condé semble réussir à le restituer. Elle a des prédécesseurs comme Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance* et au paravent Joseph Zobel avec *La rue cases Nègres* pour s'en tenir au plus connus que nous avons déjà présentés.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

Comme l'écrit Louise Hardwick :

« *Le cœur* s'inscrit donc dans une tendance nouvelle aux Antilles d'écrire l'enfance comme sujet d'écriture. A la différence des tenants du mouvement créoliste, Chamoiseau et Confiant qui dénoncent la suppression de l'identité créole pendant l'enfance, *Le Cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé a la particularité de construire un espace textuel dans lequel un sujet antillais peut se réapproprier son expérience historique²⁵⁶. »

Le texte qui compte 155 pages s'organise en dix-sept chapitres qui sont des contes. Chaque chapitre porte en effet un titre. Le texte commence avec le rappel de la situation de la France au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : « Si l'on avait demandé à mes parents leur opinion sur la Deuxième Guerre mondiale, ils auraient répondu sans hésiter que c'était la période la plus sombre qu'ils aient jamais connue²⁵⁷. »

Si chaque « conte » a son autonomie, il entretient avec les autres une relation thématique et non chronologique. Ainsi, dans le premier chapitre « Portrait de famille », la narratrice à neuf ans comme le montre la date affichée : « Aussi, dès le mitan de l'année 1946, ils reprirent avec délices le paquebot qui devait les mener au port de Havre, premier escale sur le chemin du retour au pays d'adoption²⁵⁸. » Au chapitre deux intitulé « Ma naissance » on revient en arrière pour présenter l'événement et les mois précédant où la narratrice présente sa mère tourmentée par sa grossesse : « Pourtant, son état tourna vite à la mauvaise grossesse. Quand les nausées cessèrent, les vomissements prirent la relève. Puis les insomnies. Puis les crampes²⁵⁹. » Le chapitre trois, « La lutte des classes », met en scène la narratrice vers l'âge de cinq ou sept ans : « À cinq ans, nous savions tous des malheurs de *Peau d'Âne*. À sept ans, tout de ceux de Sophie²⁶⁰. » Au chapitre quatre, « Yvelise », élève au « Petit Lycée », on remarque qu'elle a entre neuf ou dix ans : « Bien que sa cadette de quelque dix ans, Lise comptait parmi les meilleures amies de ma mère²⁶¹. » Dans le chapitre cinq, « Leçon d'histoire », on a aucune mention de son âge. Le chapitre sixième qui traite de la mort et de la veillée de Mabo Julie qui s'était occupée d'elle quand elle était petite se déroule alors qu'elle a neuf ans : « Tu es toujours là à faire ta grande personne, alors qu'au fond tu n'es qu'une poltronne. [...] Sans doute venait-elle de se souvenir que je n'avais que neuf ans²⁶². » Au

²⁵⁶ Louise Hardwick, « La question de l'enfance », dans *Maryse Condé : Rébellion et transgression*, op.cit., pp. 44-45.

²⁵⁷ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, op.cit., p. 11.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 38.

²⁶² *Ibid.*, p. 59.

chapitre sept « The bluest eye », l'âge est non mentionné. Dans le chapitre huit, « Paradis perdu », elle a neuf ou dix ans : « Quand j'eus neuf ou dix ans, ma mère me mit chez les "jeannettes", une branche de girlscouts²⁶³. » Ce qui paraît plus remarquable c'est qu'au chapitre neuf « Bonne fête maman », elle a le même âge : « À mes dix ans, je voulais attirer l'attention de ma mère, mériter ses félicitations par un exploit hors du commun²⁶⁴. » Dans les chapitres dix, « La plus belle femme du monde », onze, « Mots interdits », et douze, « Gros plan », les détails sur son âge s'estompent pour réapparaître au chapitre treize, « Chemin d'école », où la narratrice la présente à l'âge de « treize ans²⁶⁵. » Au chapitre quatorze, « Vacances en forêt », l'âge n'est pas donné. Dans le chapitre quinze, « À nous la liberté ? », elle a seize ans : « Pour mes seize ans, mes parents me firent cadeau d'un vélo, un Motobécane, une jolie machine bleue avec des garde-boue d'argent et, alors, des ailes me poussèrent²⁶⁶. » Le chapitre seize, « La maîtresse et Marguerite », elle a le même âge : « J'étais la plus jeune avec mes seize ans et tous me traitaient en enfant prodige²⁶⁷ » suivi du dernier chapitre dix-sept où elle a dix-sept ans : « Nous fêtâmes l'anniversaire de mes dix-sept ans à l'Hôtel-Dieu²⁶⁸. » Elle échoue aux examens de fin d'année en littérature anglaise et fait son choix de la littérature moderne l'année d'après. Les inscriptions qui se situent en juin et son anniversaire étant en février, la narratrice aurait symboliquement atteint la maturité de ses dix-sept ans à cette époque. Pour tout dire, les dix-sept chapitres s'échelonnent sur une période de dix-sept ans qui s'écoule depuis sa naissance jusqu'au dernier chapitre à l'âge de sa majorité.

Le cœur à rire et à pleurer nous invite donc à lire la trajectoire et l'évolution de l'enfance de Maryse Condé cette « étrangère indigène » pour reprendre les mots de Leah Hewitt qui a quitté la Guadeloupe, pour y revenir et la quitter à nouveau. Nous ne savons pas si ces contes dont le tout forme un récit qui met en musique le thème de l'enfance procurent au lecteur des rires ou des pleurs.

Maryse Condé sort à nouveau de sa propre enfance pour revenir à la littérature de jeunesse avec un roman intitulé *Savannah blues* (2009). Elle raconte l'histoire de la petite Zora héroïne du roman, aînée d'une famille de quatre enfants, vivant avec ses parents à

²⁶³ *Ibid.*, p. 69.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 78.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 113.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 137.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 150.

Middleton. Ses grands-parents "Ma Dana et Pa Henry eux habitent les « Iles de la Mer au large de la Caroline du Sud²⁶⁹ » où l'enfant ne s'est rendu qu'une seule fois, trois ans plus tôt, lors des obsèques de son grand-père Pa Henry. Ce lieu est évoqué comme « un souvenir ébloui de l'enfant²⁷⁰. » La petite Zora doit très tôt prendre l'entière responsabilité de ses frères et sœurs, car sa mère qui ne quitte plus sa chambre n'assume plus sa responsabilité maternelle: « Elle demeurait étendue sur son lit, sans bouger²⁷¹. » Son père est, lui aussi, absent : « À chaque fois que les enfants la questionnaient sur l'absence prolongée de leur père, elle expliquait : "Papa est parti chercher du travail au Canada. Il faut lui faire confiance. Dès qu'il le pourra, il nous fera venir auprès de lui"²⁷². »

Après le départ du père, la mère trouve un emploi pour subvenir à leurs besoins : «Courageusement, elle se réveillait chaque matin avant le jour et faisait une heure de route pour se rendre jusqu'à Savannah. Car, elle avait trouvé un emploi dans un hôtel Holiday Inn qui venait de s'ouvrir²⁷³. » Tout se passe bien car « elle rapporte de l'hôtel des choses savoureuses à manger et les enfants ne souffraient jamais de faim²⁷⁴. » Mais cette situation commence par lui peser et devient très lourde à supporter et à assumer car elle n'a pas de nouvelles de Christopher son époux : « son énergie avait fait place à une nervosité de plus en plus fébrile. Puis elle était devenue agressive²⁷⁵. » Cette attitude va lui coûter son travail « au Holiday Inn. Elle avait grossièrement insulté un superviseur qui lui reprochait d'être trop lente dans le ménage des chambres et avait refusé de s'excuser²⁷⁶. »

Désormais, la mère « ne s'occupait plus des enfants, même pas d'Angéla qu'elle adorait autrefois²⁷⁷ », et ne prend même plus soin d'elle-même : « Elle ne se lavait plus, ne se coiffait plus ; elle, si coquette, ne se regardait plus dans la glace²⁷⁸. » C'est à partir de là que le plus dur commence pour la petite Zora qui ne recule pas devant les difficultés. Elle lutte contre la faim mais les économies s'épuisent : « Zora était venue décrire à sa maman la situation dans

²⁶⁹ Maryse Condé, *Savannah blues*, Paris, Éditions Sépia, 2009, p. 9.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 9.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁷² *Ibid.*, pp. 16-17.

²⁷³ *Ibid.*, p. 17.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁷⁸ *Ibid.*, pp. 18-19.

laquelle ils se trouvaient. Depuis le temps qu'elle ne voyait plus le vert des dollars, elle avait utilisé jusqu'au dernier sou de sa tirelire, de celle des jumeaux, de celle d'Angela même²⁷⁹. »

Elle s'inquiète « Comment payer les prochaines factures ? Les enfants n'avaient plus de savon pour se laver, de dentifrice pour se brosser les dents. Plus grave, comment se nourrir²⁸⁰ ? » En plus de s'inquiéter pour la famille, Zora doit faire face à la délinquance de ses frères jumeaux : « Espèce de voyous ! Où avez-vous encore volé tout ça ? Habités à ses reproches, ils ne prirent pas la peine de lui répondre. Elle n'essaya pas de les talocher car ils étaient très robustes et habitués à se battre avec des garçons souvent plus âgés qu'eux²⁸¹. » N'ayant plus de provisions pour la nourriture, Zora « décide d'aller demander crédit à la boutique indienne²⁸². » Situation désolante et accablante qui la fait fondre en larmes. Elle accepte de petits boulots, faisant les courses d'Agnès Jackson mettant ainsi sa famille à l'abri du besoin. Le pire que l'enfant redoute finit par arriver : « L'Assistante Sociale²⁸³. » Après le passage de L'Assistante Sociale, Zora se rend compte que sa mère était très souffrante :

« Louise ne bougea pas. Zora dégagea le haut de sa poitrine. La peau était froide sous ses doigts. Inquiète, elle appuya son oreille sur sa poitrine. Elle entendit des battements, mais faibles, tenus, presque imperceptibles. Pour la première fois, elle comprit que sa mère n'était pas simplement affectée par le départ de Christopher. Elle était réellement malade. Elle avait besoin de soin²⁸⁴. »

Avec l'aide de L'Assistante Sociale, Louise, sa mère, est envoyée à l'hôpital. Sans aucun doute, les enfants « seront placés en famille d'accueil²⁸⁵. » Zora est consternée par cette nouvelle : « La catastrophe qu'elle avait redoutée, s'était produite. Le sort semblait définitivement scellé. Ils allaient être séparés les uns des autres, contraints de rester chez des étrangers²⁸⁶. » Mais l'enfant garde espoir et pense :

« [Qu]'Après la pluie, le beau temps, assure la parole populaire. Après cette désolation, demain serait peut-être paisible. Peut-être resplendissant de lumière et de soleil. Ainsi va la vie. Celui qui pleure aujourd'hui, demain sera consolé. À en juger par Ann Murray, sa terreur des assistantes sociales était peut-être sans fondement²⁸⁷ ? »

Le retour du père comble l'enfant de joie :

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 24.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

²⁸² *Ibid.*, p. 30.

²⁸³ *Ibid.*, p. 61.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 72

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 77.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 78.

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 79-80.

« Elle se précipita contre lui. Elle ferma les yeux en se blottissant contre sa poitrine tandis qu'une onde bienfaisante la parcourait des pieds à la tête, la lavait de toutes ses douleurs, de toutes ses angoisses. Il était revenu. Et au moment précis où elle avait le plus besoin de lui, où elle connaissait la tentation du désespoir ! Il couvrit de baisers ses joues, son front, ses cheveux comme s'il voulait rattraper le temps passé loin d'elle [...]»²⁸⁸. »

Le retour du père rétablit l'équilibre de la famille. L'enfant vit le bonheur d'avoir retrouvé son père, bonheur qui profite aussi à sa mère internée : « La présence de Christopher accomplit un premier miracle. Les infirmières permirent à Zora d'entrer dans la chambre de sa mère²⁸⁹. » Ce roman connaît un dénouement heureux qui commence par le retour du père qui redonne son existence à sa famille. Il trouve de travail : « Ça y est ! Ils m'ont embauché à l'essai ! Je commence demain²⁹⁰. » Bien que n'ayant pas lu toute la production littéraire de Maryse Condé, on constate que les quelques livres consultés, les romans, les récits et ceux relevant de la littérature de jeunesse mettent en exergue le thème de l'enfance à travers lequel l'écrivaine revient sur son passé.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 87.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 95.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 120.

II.3.- Chez Daniel Maximin

La littérature antillaise actuelle compte Daniel Maximin comme l'un de ses écrivains majeurs. Né au pied du volcan de la Soufrière dont il dit « C'est mon feu natal²⁹¹ », le 9 avril 1947 dans une petite commune de Saint-Claude en Guadeloupe, Maximin s'installe à Paris en 1960 avec sa famille. En 1964, après l'obtention de son baccalauréat, il entame des études littéraires à la Sorbonne. En 1970, Maximin se consacre à l'écriture mais pour gagner sa vie, il est professeur de lettres à Orly et chargé de cours à l'Institut d'Etudes sociales de Paris. Dès lors, sa vie est partagée entre ses postes de responsabilité et son activité d'écrivain. Il fait son entrée en littérature comme auteur en publiant *L'Isolé soleil* en 1981, paru aux éditions du Seuil, roman dans lequel il commence à essaimer les premiers souvenirs sur le thème de l'enfance : «Vers l'âge de dix ans, j'avais souhaité peindre une petite cabane située en plein centre de Saint-Claude sur la savane dégagée par le grand incendie de la rue principale²⁹². » Les souvenirs ici, sont ceux de lieux précis de son enfance que Daniel Maximin à l'âge adulte garde en mémoire :

« À quatorze ans, j'en fis un grand tableau sur un carton de caisse. Je peignis dans le ciel une aurore boréale faite de larges bandes ondulées bleues, rouges et vertes, et sur le toit de la case, seule dans un paysage de neige, j'ajoutai une cheminée d'où je fis sortir un mince filet de fumée. C'est la seule peinture d'enfance que j'ai conservée. J'avais confondu le trajet du soleil avec un vol de papillon. Depuis lors, je me méfie. Nos rêves blanchissent les cheveux de notre imagination²⁹³. »

Écrire l'enfance pour Daniel Maximin c'est aussi exalter l'Afrique, perçue par lui comme la terre des esclaves déportés ; elle devient : « [...] la mère absente de son enfance²⁹⁴», Elle est ce lieu où prévaut une existence pacifique dont il tire son héritage que seul l'imaginaire permet de concrétiser :

« Afrique, monde de reddition sans révolte, de croyances sans scepticisme, cannibale dévoreuse de civilisation. Quel monde étranger, rien d'autre qu'un lointain sperme originel, oublié dans l'épaisseur de notre chair durcie par le chanvre et le carcan. Et notre peau, non plus couleur d'ébène, mais rougie au feu en acajou, polie par la douceur marine et le soufre, notre peau neuve qui fait de nous les seuls héritiers des Caraïbes beaux et fiers²⁹⁵. »

²⁹¹ Textes : Jean-Claude Djian et Baptiste Chrétien dans Interview : Jean-Claude Djian.

²⁹² Daniel Maximin, *L'Isolé Soleil*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 91.

²⁹³ *Ibid.*, p. 91.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 92.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 92.

L'Afrique est le lieu de l'origine mais la Caraïbe, celui de l'existence. Cette réécriture des premiers balbutiements d'une vie, celle où le sujet est en perpétuel construction s'inscrit dans une lutte, celle de s'affirmer dans une société qui a dû se construire malgré l'esclavage et avec lui²⁹⁶. En effet, l'enfant doit faire face à la question du racisme orchestrée par l'un de ses enseignants mais il engage une force qui fait entrevoir une victoire possible :

« Lorsque, enfants de douze ans, réunis sous les manguiers du lycée, révoltés impuissants devant le racisme du professeur d'anglais (les garçons noirs au fond, puis les filles noires, puis les garçons blancs, enfin les filles blanches au premiers rang), lourds de notre colère rentrée, nous parlions des formes de notre futur combat d'adulte, nous étions certains que le salut du monde noir viendrait des Noirs de l'Amérique, tendus comme un arc tout d'une pièce depuis Bahia jusqu'à Harlem, avec nos Antilles au centre, sûrs de vaincre lucidement après trois siècles d'expérience de révolte²⁹⁷. »

Par traces, les souvenirs sont essaimés comme celui-ci : « l'un des événements les plus troublants : l'arrivée au lycée de Basse-Terre du premier professeur africain²⁹⁸. » Regardant son présent « avec des yeux fertiles », refusant le discours victimaire, le narrateur affirme : « J'ai trop souffert dans ma chair du racisme pour accepter qu'il bouche l'horizon de ma fraternité²⁹⁹. » Toutes ces épreuves vécues, le racisme, le rabaissement ont été à la source de son affranchissement et de sa généreuse acceptation identitaire : « J'endossai donc le fardeau de la négritude avec légèreté, puisqu'il me faisait papillon multicolore pour prouver ma liberté³⁰⁰! »

Daniel Maximin publie ensuite *Soufrières* en 1987 et *L'Île et une nuit* en 1995 ce qui fait de lui l'auteur d'une trilogie caribéenne³⁰¹. Dans ces deux romans, les biographèmes

²⁹⁶ En décrivant le racisme vécu, Daniel Maximin fait écho à Frantz Fanon. Dans *Peau noire, masques blancs*, F. Fanon écrit dans le chapitre "L'expérience vécue du Noir" : « Sale nègre ! ou simplement : Tiens, un nègre ! » J'arrivais dans le monde, soucieux de faire lever un sens aux choses, mon âme pleine du désir d'être à l'origine du monde, et voici que je me découvrais objet au milieu d'autres objets. p. 88. Christiane Chaulet Achour écrit : « En partant de son expérience personnelle qu'il va revivre pour son lecteur, expérience qu'il décrit et remet en cause avec sarcasme, mêlant passages lyriques et véhéments, anecdotes significatives et tentatives de rationalisation, Fanon sollicite ensuite *Réflexions sur la question juive* de Sartre. Cet essai lui permet de tracer parallélismes et différences entre le juif et le nègre, tous deux aux prises avec "le cercle infernal" du racisme. [...] Fanon montre comment on vit le racisme en le prenant de plein fouet et en se retrouvant, comme le juif, au banc de la société. La tentation est grande alors de se retourner vers les siens pour se replier sur son identité noire et la chanter comme absolu pour se prémunir de l'attaque déstructurante de la déshumanisation. Néanmoins, il faut résister à cette tentation car le combat à mener est celui de la reconnaissance d'une commune humanité entre tous les êtres humains. » cf. Christiane Chaulet Achour, *Biographie de l'auteur, étude de l'œuvre, thèmes et personnages*, Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 67.

²⁹⁷ Daniel Maximin, *L'Isolé Soleil*, *op.cit*, p. 92.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 93.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 94.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 97.

³⁰¹ *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin* est le titre d'une étude que nous empruntons à Christiane Chaulet Achour, paru en 2000 aux éditions Karthala.

s'estompent. Écrivain désormais remarqué, il sera de 1980 à 1989 le directeur littéraire aux Editions Présence Africaine et producteur du programme culturel francophone à France-Culture.

Il revient à l'enfance en 1993 en publiant, un texte intitulé *Les Antilles à l'œil nu*³⁰². Il s'agit d'une nouvelle où Daniel Maximin porte un regard sur son enfance à partir de sa myopie : «L'enfance, tu n'as pas très bien vu³⁰³...» Les anecdotes rapportées montrent comment un défaut de vision conduit à voir le monde autrement :

« Dany-gros-yeux : deux grands yeux très myopes au milieu du visage. L'œil du cœur juste moins troublé que le droit. Un corps-foufou cogné sur tous les meubles. Cœur d'oiseau-bélier aux yeux en plein jour écarquillés, tête levée dans un brouillard lumineux que tu prenais pour la clarté égale de tous. Jusqu'aux lunettes, l'enfance, tu n'as pas très bien vu³⁰⁴. »

L'enfant myope se cogne contre les obstacles et cherche à voir à tout prix. Il développe ses sens mieux qu'un enfant normal :

« La bonne vue du pays commençait par les sensations fortes les yeux fermés, pour mieux sentir l'écume piquante des limonades d'anniversaire et le goût rare des pommes-France de Noël ; les parfums d'eau-café, de châtaignes et de confiture de goyaves de grand-mère-Saint-Claude ; et, par-dessus tout, en permanence, le beau jaune soufré de l'odeur de la Soufrière³⁰⁵. »

La « goût » du réel s'accroît à la mesure de la perte de l'acuité visuelle. La myopie fait place aux souvenirs des premières expériences de l'enfant à l'âge de six ans aux Sources de Galion :

« La première fois que mes parents m'ont emmené avec le Club des Montagnards camper deux nuits aux Sources de Galion, j'avais six ans. Il faisait froid en sortant de sous la cascade d'eau chaude bien soufrée. J'ai dû avoir mal à la montagne. J'ai bu ma première goutte de rhum et fumé ma première bouffée de Job, données par mon père pour me revigorer. Ça m'a achevé. Je me suis endormi sous la jupe rassurante de ma mère, dans l'odeur tiède du volcan³⁰⁶. »

On voit bien ici comment une expérience qui aurait dû / pu être traumatisante est transformée par le narrateur en une expérience bienfaisante sous la protection parentale. L'excursion de l'enfant aux Sources de Galion est racontée comme une initiation aux rites culturels de son île.

³⁰² Daniel Maximin, « Les Antilles à l'œil nu » dans *Une enfance d'ailleurs 17 écrivains racontent*, Texte inédits recueillis par Nancy Huston et Leïla Sebbar, Paris, Belfond, 1993, pp. 177-193.

³⁰³ *Ibid.*, p. 179.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 179.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 180.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 180.

L'initiation se poursuit avec la musique qui tient une place de choix dans ce texte et qui est un remède à la question de la myopie chez l'enfant :

« C'est au gré de la musique que tes yeux ont commencé à mieux voir au-dehors. Ta vraie vue s'éclairait alors au moindre affleurement des musiques de ta vie : l'orchestre des frères et sœurs composé de tambours-boîtes à chaussures et de gros peignes tendus de papier fin aux sons de trompette et d'harmonica, improvisant des pots-pourris inspirés des comptines françaises et créoles de Man-Tètè, chère Élise et Choubouloute, des radios afro-cubaines rythmant en mitraillages d'espagnol suraigus la concurrence des deux bars de nuit, [...] ³⁰⁷. »

Ainsi l'enfant met au point des stratégies de substitution comme autant de bouées de sauvetage contre l'handicap visuel ainsi surmonté. La richesse du passé antillais est celle de la musique que l'enfant écoute, cette musique qui l'enchanté et lui fait entendre le chant vrai et profond de l'île :

« Mais chaque soir, comme pour ramener fidèlement tes oreilles à l'écoute de tant d'ailleurs vers les racines du quotidien d'ici, s'installait l'obsédante évanescence des musiques de la nuit antillaise, que ton aveuglement n'attribuait point à l'orchestre des insectes, grenouilles et crapauds-tambour invisibles au soleil couché, mais à la chanson venue des mille étoiles qui dansaient sous tes yeux en scintillant au rythme de tes oreilles ³⁰⁸. »

Pour sceller son attachement à son île il écrit sa première lettre d'amour à la Soufrière, lettre qui montre aussi sa précocité littéraire :

« J'irai au sein de la Soufrière comme ces pierres lancées au fond de la gueule des Trois-Chaudières. Et, comme elles, je ne pourrai jamais toucher le fond, j'éclaterai en soleils éphémères, plus beaux que les étoiles patientes, aux portes du centre de la vie, là où la mer rejoint. J'irai à la recherche des présences enfouies sous les cendres de Delgrès. Et quand j'aurai rempli mes poches de lave et de sel et d'une bouteille d'eau fraîche, je m'élancerai libre sur ma Karukéra ³⁰⁹ élargie aux dimensions de tout le monde. Admirant le soleil qui la caresse de loin sans l'écraser ³¹⁰... »

Dans ce retour au passé le vécu et le mode de vie en famille guadeloupéenne introduit nécessairement la description de la maison familiale qui donne accès à l'extérieur :

« Heureusement, pour toi qui voulais tout embrasser de loin, la maison était très bien placée : un premier étage à l'entrée de la ruelle n ° 1, à

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 180.181.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 181-182.

³⁰⁹ Karukéra est la première appellation de la Guadeloupe par les Indiens Caraïbes qui débarquent en Guadeloupe au VIII^e siècle. Peuple guerrier, ils déciment les Indiens Arawaks venus du bassin de l'Orénoque (Venezuela), peuple au moeurs pacifiques originaires des mêmes contrées qui s'installent en Guadeloupe vers 300 ans après J.C. A cette époque, on nommait la Guadeloupe "Karukéra" qui signifie «l'île aux belles eaux.» cf. <http://www.guadeloupe-antilles.com>. Réalisation Hervé Ferrand Maff-Torop.net. Site mis à jour avec wsb.Torop.net : consulté le 22/02/2014.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 182.

distance de l'affairement du bourg par une simple échappée du regard depuis le volcan jusqu'à une petite tache de mer, modeste comme une source, au bout de la rue. Et l'intérieur de la maison : quatre grandes pièces donnant sur l'école de garçon, la place de l'Église et la mairie ; la boulangerie en contrebas avec son odeur matinale de pain frais et celle du boudin chaud qui montait un samedi par mois, quand les hurlements de cochon nous réveillaient pour assister du balcon à toute les cérémonies³¹¹. »

La maison est ainsi décrite comme un carrefour ouvrant sur le monde. Le motif de la myopie déculpé les choix narratifs par la sélection à laquelle elle oblige : « Derrière le brouillard des yeux, pourquoi ce qu'on devine ne serait pas vérité ? Surtout les Antilles, invisible à l'œil trop nu. Et jamais tes yeux malades n'ont songé à accuser ton île d'être mal mise à ton goût³¹². » La mauvaise vue devient, en quelque sorte, la garantie d'une vraie vue de son monde et de son île.

Ce récit d'enfance fascinant met aussi en exergue les moments vécus par l'enfant à l'école où il connaît la discrimination, rappelée précédemment. Mais il privilégie l'apprentissage, auprès du grand-père par exemple : « Très tôt le matin, tu rejoignais le grand-père dans son établi, attiré par l'odeur des clous et des copeaux, et tandis qu'il polissait ses berceuses, tu restais des heures à bricoler toutes sortes d'objets, chaises et lits de poupée, cabois et brouettes pour les jeux d'enfants³¹³. »

Pendant les vacances à Pointe-à-Pitre, l'enfant assiste au désastre du cyclone dont on annonce l'arrivée « à la radio³¹⁴ », cyclone qui ne fit que des dégâts et pas des victimes :

« A six heures du soir, tout le monde est ressorti. Dans le carnage de boues, de tôles et de planches, il fallait vite avant la nuit s'affairer pour réparer les fenêtres et les toits, écoper les maisons, sauver les meubles, trouver à faire du feu pour réchauffer la soupe, battre les matelas suspendus pour éviter leur pourrissement³¹⁵. »

La myopie de l'enfant n'est pas qu'un handicap. Elle a aussi ses avantages : « Car depuis l'enfance, son œil de lecture voyait très bien de près³¹⁶. » Avec ses yeux myopes, l'enfant trouve plaisir à lire : « Et tes yeux d'île déserte ne cessaient d'engranger en lectures fertiles des trésors d'imagination³¹⁷. » Le récit se termine avec l'événement de la « Soufrière qui entre en éruption et déverse trois jours de cendres sur toute la commune, jusqu'aux abords

³¹¹ *Ibid.*, pp. 182-183.

³¹² *Ibid.*, p. 184.

³¹³ *Ibid.*, p. 188.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 188.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 188.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 190.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 190.

de Basse-Terre³¹⁸. » Voulant pour ses enfants une scolarité plus poussée qu'en Guadeloupe, la famille s'exile à Paris : « Paris comme nouveau lieu d'espoir pour préserver le feu natal et l'avenir des études [...]»³¹⁹. » L'enfant ne quitte pas son île sans souvenirs :

« Au départ, tu prends soin de bien tout emporter, les cendres du volcan dans une boîte d'allumettes, ton premier cahier d'écriture dans ton sac d'écolier, avec l'inventaire des quelques mots chauds et mots frais à ne pas oublier, toutes les Antilles dans les yeux, bien à l'abri derrière tes lunettes neuves³²⁰. »

Viatique pour le voyage vers l'inconnu mais un inconnu dans le cocon familial.

Daniel Maximin s'engage dans une quête de l'enfance, dans son récit, *Tu c'est l'enfance* paru en 2004 chez Gallimard, dans la collection « Haute Enfance », comme l'ont fait ses prédécesseurs Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant qui ont publié leurs récits d'enfance présentés précédemment. Le récit de Daniel Maximin *Tu, c'est l'enfance* est donc une commande. Patrizia Oppici écrit : « [...] Daniel Maximin paraît avoir composé *Tu, c'est l'enfance* non pas spontanément, mais sur la demande de l'éditeur de la collection "Haute Enfance" inaugurée justement par les textes autobiographiques de Chamoiseau et Confiant³²¹. » Quel effet la « commande » a-t-elle sur la qualité d'un texte. Dans une interview Maximin explique :

« La directrice de la collection m'a proposé de faire ce travail dans l'esprit de la collection. Je devrais écrire un livre sur mon enfance de manière autobiographique. Ceci dit, ce retour sur l'enfance s'est révélé pour moi très intéressant car il m'a permis de répartir l'œuvre sur les quatre éléments et, en même temps de redécouvrir les matrices de mes romans antérieurs : le feu du volcan, l'air des cyclones, la mère-Caraïbes, et l'oasis insulaire³²². »

Maximin parle de contrainte bénéfique plutôt que de commande stérilisante : s'adapter à une collection l'a obligé à ce travail de mémoire et à réfléchir au ressort profond de sa concrétisation antérieure :

« J'écris parce que je veux ; l'écriture est une liberté. Je me donne des contraintes qui constituent la structure du livre. Dans ce cas, par exemple, j'ai construit ce schéma des quatre éléments de l'enfance dans ces quatre parties indépendamment de la chronologie qui est propre à l'autobiographie. Du coup, cela m'a libéré. Celle de *Tu, c'est l'enfance* a été une contrainte libératrice et c'est souvent le cas pour

³¹⁸ *Ibid.*, p. 192.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 192.

³²⁰ *Ibid.*, p. 193.

³²¹ Carmélina et al, *Des îles en archipel... Flottement autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Peter Lang SA, Berlin, 2008, p. 248.

³²² Daniel Maximin et Paola Ghinelli entretien dans, *Archipels littéraires, Chamoiseau, Condé, Confiant, Brival, Maximin, Laferrière, Pineau, Dalember, Agnant*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005, p. 88.

moi, car ce type de contrainte structurelle me permet de construire ce que je souhaite, c'est-à-dire de structurer l'œuvre comme tableau, de la tramer dans un cadre, avec une structuration conçue dès le départ, même si on doit y échapper après. Les quatre parties correspondant aux éléments auraient pu être dans un autre ordre que celui que j'avais prévu au début. C'est en ce sens que dans mon écriture, il y a en effet des contraintes, et notamment des contraintes de temps. *Tu, c'est l'enfance* ne dépend pas de la contrainte de retour du passé mais de la contrainte volontaire d'une structuration de ce temps passé³²³. »

Le projet de ce livre est de faire connaître une enfance guadeloupéenne avec sa nature tropicale mouvementée par ses cyclones, la musique, et les figures familiales prestigieuses. Il s'agit de montrer que l'existence est possible dans la Guadeloupe, île traversée par la mouvance des catastrophes naturelles insulaires.

Ce récit d'enfance commence à Saint-Claude, près du volcan de la Soufrière, permettant d'introduire de façon poétique, les forces naturelles de l'île, symbolisée par la terre, l'eau, le feu et l'air. Daniel Maximin comme l'ont fait avant lui Patrick Chamoiseau et Maryse Condé, choisit l'enfant comme protagoniste. Mais pour marquer la distance entre l'enfant d'alors et l'adulte qui écrit aujourd'hui, il joue du « Tu » et du « Je » : « Tu, c'est l'enfance, Je c'est depuis³²⁴... » Les émotions et les sensations de l'écrivain priment sur les événements narrés. L'intérêt qu'il porte à la nature guadeloupéenne est si important et primordial qu'il parsème toute l'œuvre. C'est ainsi que le récit de son enfance heureuse passe par l'exaltation de la nature guadeloupéenne, à partir des quatre éléments la terre, le feu, l'eau et l'air.

Dans le chapitre deuxième, «La terre», le narrateur décrit l'île de l'enfant : « Ton île, j'ai su un jour qu'elle n'était pas enracinée, ni fichée en terre, mais qu'elle était bien ancrée³²⁵. »

La terre réfère au séisme :

« Ton île, telle une barque dans la tempête, je l'ai sentie brusquement frémir, tanguer, osciller, danser, prête à déraider, brusquement charroyée sur une mer sans eau. Le jour du grand tremblement de terre, celui dont je sens toujours vibrer sous mes pieds le souvenir dans la maison de notre enfance³²⁶. »

Pour conjuguer la peur, il faut dire, décrire et comprendre le tremblement de terre :

« Le séisme est aveugle : les yeux écarquillés ne le voient pas venir, les mains ne peuvent le tenir ni les bras le retenir. Les portes sont sans issues, les murs sans forces, les frayeurs cherchent à s'envoler. Le

³²³ Daniel Maximin et Paola Ghinelli entretien dans, *Archipels littéraires*, op.cit., p. 88.

³²⁴ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, Paris, Gallimard Haute Enfance, 2004.

³²⁵ *Ibid.*, p. 65.

³²⁶ *Ibid.*, p. 66.

séisme n'a pas besoin du temps : il éternise les secondes, il est déjà passé quand on l'a senti passer³²⁷. »

Tout s'effondre autour de lui sans qu'il sache réellement ce qui se passe, jusqu'au moment où il entend sa mère crier : « Ta mère bondit de sa chaise en criant : *tranbl'man-d'tè, tranbl'man-d'tè*. Elle se précipite pour cueillir le dernier-né dans son berceau et, d'un grand geste du bras, nous fait tous converger à l'opposé de la fenêtre pour nous plaquer contre le mur³²⁸. » La mère apprivoise le séisme et, à sa façon, tranquillise ses enfants. Pendant que la terre tremble, l'aîné sort son *harmonica* et souffle de toutes ses forces. Le spectacle s'arrête et le calme revient. Ainsi, « Avec l'aîné en maître de musique pour calmer les tempêtes, car son chant de sirène avait arrêté d'un coup le séisme né de la furie des animaux³²⁹... », se donne à lire la puissance incantatoire de la musique traditionnelle en Guadeloupe et dans ses îles sœurs de la Caraïbe. Ce second chapitre fait rentrer l'enfant peu à peu dans son adolescence qui fait naître en lui la nécessité de protéger : « J'ai initié ce jour-là le passage vers mon adolescence, prêt à protéger ma mère et mes frères, mais sans jouer l'ange ou le surhomme, chevalier sans peur d'une troupe de moussaillons³³⁰. »

Le troisième chapitre montre un enfant en pleine maturité et responsable de son destin : « Nous, les deux aînés, nous étions fiers aussi d'accompagner notre mère le samedi au grand marché de Basse-Terre dès cinq heures du matin pour les provisions de la semaine³³¹... » Dans ce chapitre, on apprend quelque chose de fondamental, l'enfant n'aime pas la mer « car elle l'oblige à retirer ses lunettes pour se baigner³³². » Mais il se trouve à la fin du chapitre que c'est avec cette même mer qu'il lutte pour préserver sa vie. Face aux vagues de la mer qui se dressent en véritables ennemies contre son destin, l'enfant refuse de se noyer et surnage malgré lui : « Tu es resté longtemps dans l'eau avec tes camarades, mais au moment de rebrousser chemin tu t'es rendu compte que tu dérivais vers le large et que tu ne distinguais plus la direction du large de celle de la plage. La peur paralysa d'un seul coup tes membres³³³. » Au cours de cette lutte sans merci, il est encouragé par les chants des filles restées au rivage : « Des éclats de rires et de chants venus d'un essaim de filles parvenant à tes

³²⁷ *Ibid.*, p. 66.

³²⁸ *Ibid.*, p. 77.

³²⁹ *Ibid.*, p. 91.

³³⁰ *Ibid.*, p. 91.

³³¹ *Ibid.*, p. 123.

³³² *Ibid.*, p. 103.

³³³ *Ibid.*, p. 137.

oreilles, tu rassemblas tes dernières forces pour surnager malgré ta crampe, et te porter dans la bonne direction de tes sirènes³³⁴... »

L'eau se présente comme un espace où tout renaît, tire force et courage. Elle vise d'emblée un objectif, celui consistant à transmettre ou susciter à travers le retour à l'enfance, l'espoir à un peuple, le peuple guadeloupéen, face aux malheurs que lui inflige une nature qui déroute par ces catastrophes. A chacun de ces éléments de la nature qu'il organise autour du feu, la terre, l'eau et l'air pour dire l'enfance, Maximin intègre les significations de son parcours d'enfance, celui de la Guadeloupe, son île natale.

Le chapitre quatre, « L'air », présente l'enfant comme un aîné qui prend conscience de son existence et fait la distinction du bien et du mal et a mandat d'aider ses frères à grandir : «Tu étais plus attaché à aider les suivants à grandir, et il t'aurait semblé incongru d'utiliser tes dons pour les empêcher d'épanouir les leurs ; au contraire tu comptais sur eux pour asseoir le ciment de la patrie face aux devoirs et aux leçons à venir de la vie³³⁵. » Dans ce chapitre l'enfant lutte contre le séisme. Pendant qu'il écoute et apprécie à sa façon, à la fois naïve et intelligente les différents sons musicaux de la Caraïbe, on annonce la venue d'un cyclone : «On se résignait à ce petit déluge quand le cyclone s'est annoncé. [...] Ce matin-là, l'oncle qui travaillait à la poste remonta en vitesse pour porter la nouvelle de l'arrivée imminente d'un cyclone que la météo venait de transmettre par câble³³⁶. » **Après le passage du cyclone, la résistance et le regroupement dans un même lieu finit par préserver toutes les familles du village :** « Il fallait quitter les cases en bois pour se réfugier dans la grande cave de l'épicier Jabès, une bâtisse en dur juste en face, dont les soubassements en pierre de taille pouvaient accueillir toutes les familles du voisinage³³⁷. » Les exploits tant individuels que collectifs que réalisent les personnages principaux placent le récit tout entier sous le signe de l'action, de la solidarité et de l'espoir mais surtout de la formation et l'initiation de l'enfant.

Connu pour son œuvre romanesque, Daniel Maximin est aussi essayiste comme en témoigne son essai, *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*, paru aux éditions du Seuil en 2006. Dans cet essai, Maximin évoque quelques souvenirs d'enfance en rendant hommage à son grand-père déjà rappelé dans son récit : « Dans la maison des grands-parents à Pointe-à-Pitre, où nous passions les grandes vacances, je me souviens que dans l'intimité de

³³⁴ *Ibid.*, p. 138.

³³⁵ *Ibid.*, p. 152.

³³⁶ *Ibid.*, p. 168.

³³⁷ *Ibid.*, p. 169.

son établi mon grand-père m'enseignait cette sagesse du métier de charpentier, l'équilibre entre les pouvoirs des hommes et ceux de la nature³³⁸. » A travers cette initiation, le grand-père inculque à l'enfant le sens de la responsabilité, celle d'offrir et de garantir à sa famille et aux siens un toit pour leur sécurité dans une île frappée par les catastrophes naturelles prenant pour exemple le cyclone :

« Pourquoi, dans la finition des cases, les feuilles de tôle sur les charpentes étaient fixées avec des clous qu'on ne recourbait jamais : parce que si le cyclone devenait trop violent, il aspirerait plus facilement les tôles, mais sans arracher du même coup la charpente restée nue, et contre laquelle sa violence ne pouvait plus rien. Tout serait inondé, mais le squelette de la case serait préservé. À la fin du cyclone, il suffirait de récupérer des tôles, rassemblées par le tourbillon en un point des environs et de reclouer au plus vite autour de leur poteau-mitan resté bien planté, [...]. Il avait expliqué avec humour : "Le cyclone boit son champagne en faisant sauter le bouchon du toit"³³⁹ !". »

Le narrateur évoque par la suite les souvenirs du cyclone vécus par l'enfant : « De fait, dans mon souvenir de cyclone d'enfance, le premier bruit que l'on entendait une fois l'ouragan parti, c'était celui des marteaux qui reclouaient les tôles : dès la fin du déluge, le vacarme et l'expérience de la réputation³⁴⁰. »

Daniel Maximin est aussi connu pour son œuvre poétique. Dans *L'invention des désirades*, Maximin fait un clin d'œil à l'enfance passée. L'enfance s'entend comme une vertu et une réserve de trésors :

« Surtout n'oublie pas dans l'eau les reflets de l'enfance. Préserve à tout âge d'abord la vertu d'enfance, celle qui fait les renaissances adultes, qui empêche de feindre le rire et les larmes, mais qui laisse rire et pleurer, qui fait de l'amour un jeu d'enfant, un épisode à suivre, une danse sous-marine, un déluge de secrets, une embellie de confidences³⁴¹. »

Comment tenter de retrouver cette enfance passée à l'âge adulte ? En effet, repenser ou réécrire l'enfance à l'âge adulte pour Daniel Maximin requiert un effort : « Invente des fruits pour tes racines, impose leur présent de mangue de pomme de canne ou de letchi à tes goûts de rêveries et tes odeurs de nostalgies³⁴² » pour retrouver les saveurs, les douceurs et les couleurs de cette enfance, cette partie intime que seuls les souvenirs permettent de saisir et de revivre.

³³⁸ Daniel Maximin, *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 50.

³³⁹ Daniel Maximin, *Les fruits du cyclone. Une géopoétique de la Caraïbe, op.cit.*, pp. 50-51.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

³⁴¹ Daniel Maximin, *L'invention des désirades*, Paris, Points, 2009, p. 29.

³⁴² *Ibid.*, p. 29.

*

**

Au terme de ce second chapitre, on peut retenir que la place de l'enfance dans les œuvres de nos auteurs est effective, avant même qu'ils n'y consacrent un récit. Ces derniers ressentent le besoin à l'âge adulte d'écrire sur le thème de l'enfance. Au moment où ils concrétisent ce projet, Patrick Chamoiseau, Maryse Condé et Daniel Maximin ont déjà une production littéraire connue, production dans laquelle ils ont essaimé quelques souvenirs d'enfance avant de publier leur récit d'enfance proprement-dit.

En ce qui concerne Patrick Chamoiseau, il a choisi de parler de l'enfance en composant une trilogie. Chez lui, la place de l'enfant est assumée par la figure du négrillon qui arpente son île pour se former et la connaître. Dans la première partie de la trilogie à savoir *Antan d'enfance. Une enfance créole I*, l'auteur intègre ses souvenirs d'enfance à ceux de ses parents. L'enfant, dans ce récit, est accompagné par ses parents, en particulier Man Ninotte, son unique repère maternel qui l'éduque, l'élève et l'initie à l'histoire et la géographie de son île. Le petit négrillon vit dans ce récit des expériences personnelles dans sa maison d'enfance où il côtoie et partage sa vie avec le monde animal (insectes, araignées et rats) avant d'élargir son regard à l'extérieur où il va à la rencontre de l'autre. Dans la deuxième partie de la trilogie intitulée *Une enfance créole II. Chemin d'école*, Patrick Chamoiseau décrit ses premières années scolaires avec la maîtresse Man Salinière où l'école maternelle est vécue sous un aspect festif. Puis l'école élémentaire où l'instituteur règne en maître absolu. L'école a pour mission dans ce récit et ce temps de civiliser le petit négrillon, de l'éduquer ainsi que les autres enfants de l'île. Au-delà de la mission civilisatrice, l'école est perçue comme un moyen de déraciner les petits Martiniquais de leur culture créole et de la langue créole pour ne parler que le français car, à l'école, il est strictement interdit de parler créole. La dernière partie de la trilogie, *Une enfance créole III. À bout d'enfance*, s'inscrit dans la continuité des deux premiers récits et se situe comme le récit qui marque la fin de l'enfant. Le petit négrillon prône dans ce récit sa liberté et se démarque de tout ce qui pourrait faire de lui un enfant. Pour affirmer sa majorité il commence à opérer une grande révolution celle qui consiste d'abord à dire « non » pour s'identifier aux grands. Patrick Chamoiseau raconte aussi sa découverte des filles qui deviennent son centre d'intérêt qui marque la fin de son enfance. On peut aussi lire

dans ce récit l'importance que l'enfant accorde aux livres et aux lectures. Les lectures sont pour lui un moyen de pallier la solitude et en même temps l'occasion qui lui permettra de tirer à travers son imagination et la richesse de son île la matière de son écriture qui à fait de lui l'écrivain. À terme chez Patrick Chamoiseau, la question de l'enfance est pensée à partir de celle de créolité qui permet à l'auteur de chercher ses racines dans un monde recomposé et où l'on retrouve plusieurs identités, résultantes de la traite et de l'esclave.

Chez Maryse Condé et Daniel Maximin, le thème de l'enfance jalonne presque toute leur œuvre. Ces deux écrivains ancrent l'enfance au cœur de leurs œuvres comme motif pour décrire et raconter voire retracer l'histoire de leurs îles au temps colonial. Ils peignent une société où la femme représente le poteau mitan malgré la présence de l'homme. Le récit d'enfance revient sans cesse sur plusieurs thématiques et permet aux auteurs de repartir aux origines de leur identité. Chez Maryse Condé, l'aliénation de ses parents dont elle hérite la hante et la pousse à aller à la recherche de ses origines, en témoigne son aventure en Afrique. Chez Daniel Maximin, l'intérêt qu'il porte à la nature est si présent dans son récit qu'il lui permet à la fois de dire l'enfance et de chanter les merveilles et les richesses de son île. Chez lui, le récit d'enfance s'apparente à un récit d'initiation et de formation qui passe par plusieurs étapes qui se construit dans une île traversée par plusieurs catastrophes naturelles, où la vie est un combat et porte malgré tout le sceau de l'espérance.

Chapitre III :

La spécificité du récit d'enfance comme genre littéraire

Après notre incursion dans la littérature des Antilles, tant dans les prémices de l'inscription de l'enfance dans deux œuvres poétiques majeures que dans les premières tentatives autobiographiques faisant leur place au récit d'enfance ; après avoir présenté le corpus que nous avons choisi comme terrain d'investigation de notre thèse, nous souhaitons, dans ce dernier chapitre de notre première partie, proposer une pause sur le récit d'enfance en tant que genre littéraire ayant acquis droit de cité dans l'éventail des genres dans différentes littératures.

Il s'agira dans ce chapitre de voir comment l'évolution du thème de l'enfance depuis l'Antique à aujourd'hui, en passant par le Moyen Âge a donné naissance au récit d'enfance. Le récit d'enfance en France devient le passage obligé de ce genre littéraire tant les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau ont marqué une véritable révolution dans l'expression du moi. Cette œuvre est le signe de l'émergence d'une écriture de l'individu qui tente de saisir la singularité d'un destin et le caractère unique de l'existence racontée. La synthèse du récit d'enfance français ainsi faite, nous nous interrogerons sur la spécificité du récit d'enfance antillais et la particularité du récit d'enfance dans « les écritures de soi. »

III.1. - Le récit d'enfance en Occident et en France : quelques rappels.

1. De l'Antiquité au Moyen Âge.

On ne saurait parler du récit d'enfance, de ses origines et de son développement sans évoquer la place même de l'enfance depuis l'Antiquité à nos jours, comme nous l'avons esquissé dans notre introduction. Car sans le thème de l'enfance, il n'y aurait pas de récit d'enfance. Il nous paraît dans ce cas judicieux de porter un regard sur le thème de l'enfance qui n'est pas resté figé à travers les époques. En effet, cette question de l'enfance telle qu'elle apparaît aujourd'hui existe depuis l'Antiquité. L'enfance y est d'abord évoquée dans la pensée politique antique mais n'occupe pas une place de choix chez les philosophes comme Platon et Aristote pour ne citer qu'eux. Son existence voire sa place est intrinsèquement liée à celle de l'éducation. Vincent Le Grand écrit :

« Traiter de l'éducation permet certes de saisir la question de l'enfant de manière médiante, mais certainement pas de manière satisfaisante. Le plus souvent, le discours pédagogique s'ancre sur une image dynamique ou évolutive de l'enfant. Il ne s'agit pas tant d'aborder l'enfant pour ce qu'il est mais plus exactement pour ce qu'il deviendra, ce qui se vérifie particulièrement dans la pensée des Anciens, comme on le verra. L'éducation s'applique certes bien à l'enfant, mais elle ne fait que transporter en réalité l'image d'un résultat désiré et attendu : l'homme éduqué. Le thème de la pédagogie ne peut être que difficilement détaché de cette dimension téléologique de l'homme en devenir³⁴³. »

Pour renchérir, Anne Chevalier et Carole Dornier affirment : « avant de tenir une place obligée dans les biographies qui mettent en relief l'individualité particulière de la personne, l'enfance est d'abord le terrain où s'exercent les pédagogues (...)»³⁴⁴. » Avec la question de citoyenneté, chez les Anciens comme Aristote, l'individu se voit destiné par excellence à vivre dans la cité, lieu naturel de la société des hommes : « Car pour lui, il est évident que la cité est une réalité naturelle et que l'homme est par nature un être destiné à vivre en cité³⁴⁵. » La citoyenneté est ici perçue comme le seul moyen de distinguer l'homme, doté d'une conscience, des animaux. Vincent le Grand remarque : « Évidemment au sein de cette frange d'évincés, l'enfant occupe une place toute particulière. Son exclusion n'est que provisoire. Sa

³⁴³ Vincent Le Grand, *La naissance de l'enfant dans l'histoire des idées politiques*, CRDF, n°5, 2006, pp. 11-12.

³⁴⁴ Anne Chevalier et Carole Dornier, *Le récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 9.

³⁴⁵ Aristote, *Politique, Livre I*, Paris, Les Belles Lettres (CUF), 1960, p. 15, cité par Vincent Le Grand.

disqualification n'est due qu'à son âge, cet âge qui seul l'excuse. Son éviction ne dure que le temps de sa formation, de sa qualification aux fonctions de citoyen³⁴⁶. »

Au cours de cette période, chez les philosophes comme Platon et Aristote et bien d'autres, l'image de l'enfant est essentiellement négative. Néanmoins, « s'il s'applique à l'ensemble de la période, le jugement se doit d'être un peu plus nuancé, ne serait-ce qu'à un double titre », écrit Vincent Le Grand³⁴⁷. D'une part, cette conception pessimiste de l'enfance sera quelquefois battue en brèche, notamment par les stoïciens³⁴⁸. Si l'Antiquité gréco-romaine a un certain désintérêt pour l'enfant, la pensée religieuse, à travers le discours des penseurs chrétiens, le déprécie profondément, selon Vincent Le Grand³⁴⁹. La considération de l'enfant par les penseurs chrétiens est donc réductrice. Selon eux, l'enfant est entaché par la question du péché originel commis par Adam³⁵⁰ qu'il hérite dès sa naissance même si, « de toute évidence, la révolution chrétienne constitue à certains égards une rupture caractérisée avec le monde des Anciens³⁵¹. » On le voit, l'enfant peine à trouver sa juste place que ce soit dans le discours des philosophes ou dans celui des penseurs chrétiens.

Le Moyen Âge n'est pas resté en marge dans l'histoire de l'enfance malgré le peu de textes publiés sur ce thème. Même si les récits d'enfance sont rares au Moyen Âge, pour Jean Calvet note :

«[...] quelques profils enfantins paraissent avoir été étudiés pour eux-mêmes. Dans la farce de *Pernet qui va à l'école*, la sottise du gamin est d'une puériorité populaire un peu conventionnelle sans doute, mais savoureuse en soi. Dans le *Miracle d'Osanne et des trois princes*,

³⁴⁶ Vincent Le Grand, *La naissance de l'enfant dans l'histoire des idées politiques*, op.cit., p. 12.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

³⁴⁸ Ces derniers ne pouvaient pas admettre que l'enfant naquît mauvais, que la nature pût engendrer le mal. Donc, si les enfants sont mauvais, c'est qu'ils ont été déformés. L'éducation n'est pas un dressage ou un redressement, mais une culture de la nature. cf. J-P. Néraudeau, *Être enfant à Rome*, Paris, Payot & Rivages, 1996, p. 89-90. Restant dans cette perspective Vincent Le Grand remarque enfin : « À considérer la pensée politique antique dans son ensemble, il semble pourtant bien que l'enfance représente une forme de "degré zéro" d'un processus qui, de l'état naturel, le conduit, grâce à une attentive éducation, à l'état social. Au fond, elle symbolise un état non seulement premier, mais plus exactement primitif de l'âme. De telle sorte que si, selon la formule d'Aristote, l'homme est par essence "un animal politique" (cf. *Politique, Livre I*, p. 14), l'enfant n'est, lui, qu'un animal tout court. À l'époque, la comparaison devient presque banale tant elle sert. Platon estime que l'enfant est "sauvage" et "brouillon" comme un poulain. Ce sont ces dispositions fougueuses qui le font bavarder et gambader sans arrêt de manière désordonnée. L'objet premier de l'éducation consiste donc en retour à apaiser cette agitation et à exploiter le sens d'ordre plus ou moins enfoui dans chaque enfant. », pp. 13-14.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁵⁰ Dans la religion chrétienne, écrit Vincent Le Grand, « l'enfant, si fragile et si démuné qu'il puisse paraître au demeurant, n'en est pas moins un pécheur. De cette corruption, il n'est certes pas lui-même responsable. Il la tient d'une relation filiale qui, à travers toutes les générations successives, le rapproche d'Adam. Or, ce premier père se trouve être aussi le premier pécheur. [...] En raison de cette hérédité du crime, tous les hommes sont coupables dès leur naissance. L'enfant se trouve donc accablé non pas du fait de sa propre nature, mais plus exactement en raison de sa condition de fils qui, après celle du citoyen en devenir, ombre à présent son identité. », pp. 15-16.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

l'auteur s'est complu à décrire la naïveté des fils du roi devenus charbonniers et les spontanés du sang royal que leur condition n'a pas étouffés. Mais le plus souvent, dans l'épopée ou dans le roman, après nous avoir dit que l'enfant est joli, dru et bien emparlé, on ne s'attache pas sur les années ingrates, on court à la quinzième année, au moment où le damoiseau peut faire prouesse ou partir à la quête de la fiancée. Ce qu'on étudie en lui, ce n'est pas l'enfant, c'est l'éveil de l'adolescent. Il est aimé et considéré, assez peu pour lui-même, surtout parce qu'il représente la force de l'espérance d'une race, l'honneur d'un lignage³⁵². »

En effet, cette longue période sera profondément influencée par l'ère chrétienne. Saint Augustin écrit : « Est-ce là cette prétendue innocence des enfants ? Il n'y en a point en eux³⁵³. » L'augustinisme³⁵⁴ lègue une image profondément pessimiste et négative de l'enfant au Moyen Âge, lequel va justement mériter son titre d'âge des pleurs pour reprendre les propos de F. Lebrun³⁵⁵. En témoigne le récit autobiographique de Saint Augustin *Les Confessions* (écrites entre 397 et 398), où ce dernier rapporte quelques détails du comportement tyrannique de sa jeunesse pour reprendre les propos de Vincent Le Grand qui poursuit :

« Aussi, je jetais çà et là membres et cris, comme signes ressemblants de mes volontés, le petit nombre que je pouvais faire, tels que je pouvais les faire, car ils n'étaient pas vraiment ressemblants. Et quand on ne m'obéissait pas, soit faute de comprendre, soit par crainte de me nuire, je m'indignais contre ces grandes personnes qui ne se soumettaient pas, et contre ces hommes libres qui n'acceptaient pas d'être esclaves, et je me vengeais d'eux en pleurant³⁵⁶. »

Au fond, l'enfant n'est pas montré pour ce qu'il est, mais comme un symbole : celui de l'humilité qu'il incarne en raison de la petite taille de son corps, comme le remarque Vincent Le Grand³⁵⁷. Didier Le Chat élargit le regard de l'enfance dans cette période même si les personnages des enfants et les récits autobiographiques d'enfance sont peu nombreux. Didier Le Chat³⁵⁸ voit dans l'œuvre de Gilbert de Nogent intitulé *De Vita Sua* l'exception la plus notable de l'absence de récit d'enfance au Moyen Âge, exception de taille, puisque l'ouvrage consacre une place très importante à cette période de la vie. Gilbert de Nogent décrit dans la première partie de son texte le récit de son enfance de l'adolescence à sa majorité. Didier Le

³⁵² Jean Calvet, *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870*, Paris, Lanore, 1930, pp. 13-14.

³⁵³ Sainte Augustin, *Confessions*, Paris, Gallimard (Folio), 1993, p. 62.

³⁵⁴ L'augustinisme est un courant de pensée dont Saint Augustin est le père fondateur.

³⁵⁵ F. Lebrun, et al., *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, t. II, *De Gutenberg aux Lumières*, L.- H. Parias [dir. R. Rémond] Paris, Nouvelle Librairie de France, 1981, p. 602.

³⁵⁶ Sainte Augustin, *Les confessions*, (Livre I - Livre VII), in *Œuvres de Sainte Augustin*, p. 287.

³⁵⁷ Vincent Le Grand, *op.cit.*, p. 16.

³⁵⁸ Didier Le Chat, « Enfance et autobiographie au Moyen Âge : sur quelques récits de vocation de Guibert de Nogent à Christine de Pizan » dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, [dir. Anne Chevalier et Carole Dornier], Presses universitaires de Caen, 2003, p. 15. Didier Le Chat souligne que « dans la perspective des modèles du récit d'enfance, Guibert ne peut manquer de retenir l'attention pour une raison qui frappe immédiatement tout lecteur de son texte : l'autobiographie de l'abbé de Nogent s'inspire sous de nombreux aspects des *Confessions* de Saint Augustin. »

Chat souligne : « [...] la première partie seule relève de ce que nous appellerions "autobiographie", elle relate la vie et la formation intellectuelle de Guibert depuis sa naissance jusqu'à sa nomination comme abbé à la tête du monastère de Nogent [...]»³⁵⁹. » Cette mise en contexte de la partie autobiographique de l'œuvre amène donc à une interprétation régressive du récit de vie selon Didier Le Chat, non pas à partir de son commencement, mais à partir d'un point d'aboutissement qui est la ligne de mire de tout le reste, le lieu à partir duquel tous les événements antérieurs prennent sens. La vie et les étapes de l'enfance de Guibert sont à décrypter comme la récapitulation d'une irrésistible vocation. L'enfance fait ainsi l'objet d'une appréciation ambiguë dans le *De Vita Sua*. Elle est comme l'écrit Didier Le Chat³⁶⁰, stigmatisée dès la deuxième phrase du livre («Je confesse l'iniquité de mon enfance»), d'une manière qui n'est pas sans rappeler les jugements sévères d'Augustin sur la prétendue "innocence" de l'enfant. Ainsi, il paraît donc plausible de conclure avec J. Calvet qu'au Moyen Âge, l'enfant tient sa place parce que :

« [...] c'est l'homme de demain ; on l'aime pour ce qu'il sera et pour la durée glorieuse qu'il donnera à ce qu'on a été. Mais on ne s'intéresse pas à lui pour lui-même ; dans la vie, il ne tient aucune place et il n'en a à peu près aucune dans la littérature ; s'il y paraît, c'est comme un adolescent déjà sorti des ténèbres du premier âge, dont on fait l'éducation et dont on admire qu'il s'affirme déjà comme un homme. Mais envers les tout-petits la mode n'est pas à la tendresse³⁶¹. »

2. Du XVI^e au XVIII^e siècle, Montaigne et Rabelais.

Même si les préoccupations du XVI^e siècle ne sont pas celle de l'enfance, il n'en demeure pas moins que certains auteurs de l'époque lui accordent une place dans leurs textes. C'est le cas de Montaigne et de Rabelais qui, dans leurs écrits, évoquent l'enfance au XVI^e siècle. En ce qui concerne Montaigne, il s'intéresse à son enfance même si ce thème n'est pas sa préoccupation première. Cette enfance semble trouver une place de choix dans ses *Essais* comme en témoigne par exemple le chapitre consacré à *l'institution des Enfants* qui, selon Jean Calvet « respire l'affection de l'intelligence des petits et la confiance dans la générosité

³⁵⁹ Didier Le Chat, *op.cit.*, p. 16. La deuxième partie, beaucoup plus courte, constitue un historique du monastère, mais c'est aussi dans cette partie du texte que figure le récit de la mort de la mère de Guibert ; la troisième et dernière partie raconte la naissance de la commune de Laon et l'assassinat de l'évêque Gaudry.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

³⁶¹ Jean Calvet, *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870, op.cit.*, p. 33.

de leur nature³⁶². » Dans ce chapitre, Montaigne saisit l'occasion de raconter les premières années de son enfance. Jean Calvet écrit :

« C'est un ton nouveau. Mais ce qui est nouveau surtout, c'est le petit bonhomme gracieux, vivant, trépignant, que Montaigne a dressé sous nos yeux et qui n'est autre que lui-même. A peine a-t-il jeté son premier cri, en entrant dans ce monde, qu'on l'emporte de la maison paternelle pour le confier à une nourrice villageoise. C'est dans une chaumière perdue dans la campagne, en bon air, qu'il passe ses premiers ans, nourri de lait dru, de soupe de paysanne ; il se roule en liberté sur la terre battue de la cuisine, il se cogne aux meubles, s'amuse avec les enfants de la ferme et se gave de patois. Puis, lorsque son corps est développé et endurci, on le ramène à la maison paternelle où son père s'applique à élever son âme en toute douceur et liberté, sans rigueur et contrainte³⁶³. »

Le passage qui suit témoigne de l'affection de son père à son égard qui le choie, le protège et veille sur lui :

« Je dis jusques à telle superstition que, parce que aucuns tiennent que cela trouble la cervelle tendre des enfants de les esveiller le matin en effroy et en sursaut, et de les arracher du sommeil (auquel ils sont plongés beaucoup plus que nous ne sommes) tout à coup et par violence, il me faisait esveiller par le son de quelque instrument ; et ne fut jamais sans homme qui m'en servit³⁶⁴. »

Rabelais, contemporain de Montaigne s'intéresse lui aussi à l'enfance. Jean Calvet souligne : « nous retrouvons cet intérêt pour l'enfance, cet amour, avec quelque chose de plus épanoui et de plus plantureux chez Rabelais³⁶⁵. » Rabelais met en scène les enfants dans ses écrits. En effet, les enfants dont il raconte les exploits sont décrits par J. Calvet comme :

« [...] des géants, et il se livre à un tel parti pris de grossissement démesuré que nous sommes transportés hors de l'humanité ; mais il suffit de ramener toutes choses à notre échelle, par un calcul rapide et simple, pour que Gargantua et Pantagruel deviennent des gamins accessibles et intéressants³⁶⁶. »

L'enfant décrit par Rabelais, Gargantua³⁶⁷ n'est pas un exemple à suivre car il traverse des épreuves effroyables. Rabelais écrit dans *Gargantua* : « Mais toute la contenance de Gargantua fut qu'il se prit à pleurer comme une vache, et se cachait le visage de son bonnet, et

³⁶² *Ibid.*, p. 35.

³⁶³ *Ibid.*, p. 35.

³⁶⁴ Montaigne, *Essais*, I, 26, cité par Jean Calvet dans *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870*, p. 35-36.

³⁶⁵ Jean Calvet, *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870*, *op.cit.*, pp. 36-37.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁶⁷ *Gargantua*, « quand il eut cinq ans, comme son esprit apparaissait aigu, subtil et serein, son père délibéra de le faire instruire et le confia à un pédagogue de la vieille école, maître Tubal Holopherne, puis à un autre vieux tousseux du même acabit, maître Jobelin Bridé. Mais ces stupides érudits s'appliquèrent si bien à l'abrutir, qu'après de longues années d'études, ils devenaient fou, niais, tout resveux et rassotté. »

ne fut possible de tirer de lui une parole, non plus qu'un pet d'un âne mort³⁶⁸. » Cette éducation, intellectuelle et physique, présentée par Rabelais sous la forme d'un roman pédagogique, est en opposition avec toute la méthode d'autorité et de contrainte ; elle est libérale et fait largement confiance à la nature humaine comme l'observe Jean Calvet. Toutefois pendant toute cette période du XVI^e siècle, la place de l'enfance si elle est évoquée, ne fait pas partie des préoccupations majeures de l'époque.

3. Les Anciens et les Modernes : l'importance de Charles Perrault.

Qu'en est-il de l'enfant et de son récit au XVII^e siècle ? La place de l'enfance au siècle classique est encore insignifiante, comme l'est celle du récit d'enfance. Jean Calvet remarque : « L'époque appelée classique sera sensiblement en réaction contre ce libéralisme. L'enfant est tenu à l'écart, élevé rudement et ses relations avec ses parents sont caractérisées par le respect, sinon par la crainte³⁶⁹. » On le voit, l'enfant peine à trouver sa place. Le même critique résume l'attitude du siècle :

« On en parle peu. Sur les enfants, le roman est muet, le roman d'aventures naturellement et même le roman d'analyse qui fait ses premiers et timides essais. Il ne tombe pas dans la pensée de d'Urfé, de Mademoiselle de Scudéry, de Madame de La Fayette, qu'il puisse exister une psychologie de l'enfant. La Fontaine, que les enfants traditionnellement apprennent par cœur au point qu'on pourrait croire qu'il a écrit pour eux, les regarde peu et sans plaisir ; il n'a vu que leur fâcheuse étourderie et leur cruauté naissante. Le théâtre les ignore³⁷⁰. »

Emmanuèle Lesne-Jaffro observe la même absence en soulignant l'inexistence du récit d'enfance en cette période. Elle remarque : « J'en ai aussi conçu quelque stupeur, car l'espace littéraire français du XVII^e siècle, et même le vaste champ des mémoires, semble incomparablement plus avare de récit d'enfance³⁷¹. » Ce dédain et ce désintérêt pour l'enfant sont liés à une époque qui n'accorde pas une place exclusive à l'enfant : « car si la légitimité de l'entreprise d'écriture de sa vie, lorsqu'elle n'est pas de tout premier rang historique, est de moins en moins contestée au cours du XVII^e siècle en France, la place qu'occupe le récit d'enfance dans les mémoires est encore timide et ténue³⁷² », écrit Emmanuèle Lesne-Jaffro. On

³⁶⁸ *Gargantua*, chapitre XV, cité par J. Calvet, p. 38.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 40.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 40.

³⁷¹ Emmanuèle Lesne-Jaffro, «Le récit d'enfance à la première personne au XVII^e siècle : entre mémoire et fiction», dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, [dir. Anne Chevalier et Carole Dornier], Paris, Presse Universitaire de Caen, 2003, p. 117.

³⁷² Emmanuèle Lesne-Jaffro, «Le récit d'enfance à la première personne au XVII^e siècle : entre mémoire et fiction», dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, *art.cit.*, p. 118.

peut lire la présence ou l'évocation de l'enfant chez les moralistes de l'époque. A titre d'exemple et sans prétendre à l'exhaustivité, citons Racine qui met en exergue dans ses écrits les figures des enfants pendant cette période ; c'est une simple évocation et non une mise en texte effective ; lorsqu'il est représenté, c'est plutôt pour être utilisé à d'autres fins :

« Dans l'immortelle scène des Portes Scées, lorsque Andromaque va dire adieu à Hector partant pour la bataille et pour la mort, elle apporte avec elle le petit Astyanax, et Homère en artiste humainement attendri, note que l'enfant a peur de l'aigrette du casque de son père, que le héros complaisant quitte son casque pour l'embrasser, et que sa mère sourit au milieu de ses larmes³⁷³. »

Plusieurs exemples montrent la manière dont l'enfant est représenté non pas dans sa vraie nature et dans le rôle qu'il doit jouer mais comme support de gestes soulignés des adultes ou support d'exploits à accomplir³⁷⁴. L'enfant, qui de nos jours est sacré a dans le passé été exposé au-devant de la scène. Racine dans *Athalie* met Joas sur la scène, bien mieux au centre de la scène. Ces quelques exemples montrent que l'enfant au XVII^e siècle ne jouit pas d'une considération pour lui-même. Toutefois certains moralistes s'en préoccupent :

« A travers la correspondance de Racine et surtout à travers les lettres affectueuses qu'il écrit à son fils aîné, nous voyons passer, de profil, toute cette petite famille avec qui il a tant de joie de vivre : Madelon, Fanchon, Nanette, Élisabeth, Marie-Catherine, le petit Lionval. Il donne de leurs nouvelles à l'absent et, parfois, n'ayant rien à en dire, il en parle simplement pour en parler, pour suivre la pente de son cœur³⁷⁵. »

Jean Calvet, en faisant allusion aux lettres écrites par Racine, remarque qu'il « vit dans l'intimité de ses enfants : il les prend dans ses bras quand ils sont malades. Et j'imagine que beaucoup d'autres pères en faisaient autant ; mais en ce temps-là, ces choses ne s'écrivaient pas : les enfants n'avaient pas encore d'importance littéraire³⁷⁶. »

Un genre littéraire, non reconnu par les genres légitimes, déroge à cette règle : c'est le conte qu'on appelait aussi « conte de nourrice ». Un auteur se distingue Charles Perrault, et nous sommes alors tentés de nous interroger de la manière suivante : qui est Charles Perrault ? Qu'est ce qu'il représente dans l'histoire littéraire aujourd'hui ? Laetitia Bierre écrit : « On connaît *Le Petit Chaperon rouge* mais, plus rarement son auteur. » Né le 12 janvier 1628 à

³⁷³ Jean Calvet, *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870*, op.cit., p. 41.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 41. « Dans l'*Andromaque*, le petit Molossos, le fils que la captive a eu de Néoptolème, paraît à côté de sa mère et par sa présence la rend plus touchante et plus sacrée ; il n'est pas capable de jouer son rôle dans le drame, mais il comprend le malheur qui frappe sa mère, il se lamente, il prie, il l'entoure de ses bras et cela suffit pour attendrir les cœurs. »

³⁷⁵ *Ibid.*, pp. 49-50.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 51.

Paris, Charles Perrault est connu aujourd'hui comme auteur de poésies mondaines et courtisanes, aussi comme membre à part entière de l'Académie Française le 23 novembre 1676. D'après Laetitia Bierre,

« En 1687 Charles Perrault donne une lecture, devant l'Académie, de son poème, *Le siècle de Louis le Grand*, et provoque l'indignation de Boileau. C'est un des événements qui marque le début de la Querelle des Anciens et des Modernes dont il sera l'un des acteurs. Vers 1690, les contes de fées deviennent un genre en vogue que l'on cultive dans les salons. Charles Perrault fait figure de précurseur en 1691 lorsqu'il publie *Griselidis*. C'est dans les *Souhais ridicules* et dans son premier conte merveilleux intitulé *Peau d'Âne* (1694) qu'il emploie la fameuse formule « Il était une fois ». Charles Perrault innove dans des sources populaires et en les ajustant à une façon plus littéraire. En 1697 il publie les *Histoires ou contes du temps passé*³⁷⁷. »

Nicole Mas-Pruvost souligne lui aussi l'importance de Charles Perrault en ce qui concerne le conte. Elle écrit :

« [...] L'œuvre de Charles Perrault sera entièrement revisitée, surtout à la fin du XIX^e siècle qui sera la période la plus florissante pour le conte. *L'Ogre*, le *Petit Poucet*, *Barbe Bleue*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Cendrillon*, ou *La Belle au Bois Dormant*, si présent dans l'imaginaire collectif serviront de ferment ou de levain³⁷⁸. »

A travers ses contes, Charles Perrault lègue à la postérité des figures d'enfants du XVII^e siècle, devenues des figures fortes en matière de récit d'enfance. Il s'agit notamment de Cendrillon³⁷⁹, Le Petit Chaperon Rouge³⁸⁰ et Le Petit Poucet³⁸¹ pour s'en tenir au plus connues. Jean Calvet écrit : « il y en a quelques-uns qui sont vraiment inoubliables : Cendrillon, Le Petit Chaperon Rouge, et Le Petit Poucet³⁸². » Nicole Mas-Pruvost rappelle :

« N'oublions pas que le conte fait partie de notre culture enfantine et que nous-mêmes devenant adultes, la transmettons à nos enfants à un moment où le conte s'imprègnera dans leur mémoire puisque c'est

³⁷⁷ Laetitia Bierre, « De Charles Perrault à Carmen Martin Gaité : *Le Petit Chaperon rouge* ou la réécriture du conte. », dans *Conte et narration au féminin*, [dir. Christiane Chaulet Achour], Paris, Le Manuscrit, 2005, pp. 25-26.

³⁷⁸ Nicole Mas-Pruvost, « Le conte dans la littérature française, de la fin du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle. », dans *Conte et narration au féminin*, *op.cit.*, p. 15.

³⁷⁹ Cendrillon est un conte populaire et fait aussi office du personnage principal chez Charles Perrault. L'Occident connaît cette histoire à travers les versions fixées par Charles Perrault dans *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre* et par les frères Grimm dans *Aschenputtel* (de). En revanche, il existe une multitude de versions de par le monde, dont certaines peuvent être très différentes de celles connues en Occident.

³⁸⁰ Le Petit Chaperon rouge est un conte appartenant à la tradition orale. En Europe, il est connu par le biais des versions collectées et retranscrites par Charles Perrault en France et les frères Grimm en Allemagne. Il est publié pour la première fois en France en 1698 par Charles Perrault dans *Les contes de ma mère l'Oye*.

³⁸¹ Le Petit Poucet est aussi un conte appartenant à la tradition orale, retranscrit et transformé par Charles Perrault en France et paru dans *Les contes de ma mère l'Oye* ; en 1697. C'est aussi le nom du personnage principal de ce conte.

³⁸² Jean Calvet, *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870*, *op.cit.*, p. 52.

bien souvent le soir avant de dormir que la cérémonie du coucher par le sacro-saint il était une fois³⁸³. »

Ces contes de Charles Perrault mettent en scène des enfants aux prises avec la difficile vie de l'époque qu'ils traduisent et mettent en exergue. De la sorte, Charles Perrault apparaît incontournable en matière de conte et laisse une trace indélébile dans notre imaginaire jusque et y compris dans l'histoire littéraire du conte. Les contes de Charles Perrault sont devenus des héritages de la tradition dans l'histoire du conte en France qui sont également légués aux générations futures. C'est pourquoi, l'importance voire la place qu'occupe Charles Perrault dans l'histoire du conte en France pousse Nicole Mas-Pruvost à écrire :

« On peut aussi penser qu'un enfant qui ne connaît pas *Le Petit Poucet*, *Cendrillon*, *La Belle au Bois dormant*, *Barbe Bleue*, ou *Le Petit Chaperon rouge*, serait probablement exclu de la communauté enfantine dans ses fantasmes. Et même si la culture enfantine a changé de par l'intervention d'une autre imprégnation qui est la télévision et d'autres références que sont le cinéma et les contes revisités par Walt Disney entre autre, l'imaginaire de l'enfant n'échappe pas au conte de Charles Perrault pour autant³⁸⁴. »

Mais le XVII^e siècle ne semble pas leur avoir accordé une place importante. Même si on peut relever dans les mémoires de l'époque les bribes de récit se rapportant à l'enfance, ces écrits ne permettent pas de définir ou de parler de récit d'enfance à proprement dit au XVII^e siècle. Néanmoins, le XVII^e siècle apparaît, comme l'affirme Emmanuèle Lesne-Jaffro, « comme un moment de transition : le moment où s'achève un type de représentation de l'enfance, avant que d'autres formes et d'autres objets ne se dessinent³⁸⁵. » L'époque moderne tire profit de cette transition pour faire émerger parallèlement le thème de l'enfance et le récit d'enfance.

4. XVIII^e siècle – XIX^e siècle. De Rousseau à Vallès

L'époque moderne lègue à la postérité une image positive de l'enfant. Vincent Le Grand écrit :

« Tous les éléments sont donc cette fois rassemblés pour que l'enfant puisse devenir un objet d'analyse digne de ce nom chez les modernes.[...] L'enfant accède enfin à un existentialisme qui lui avait toujours été dénié par les penseurs politiques et se trouve donc débarrassé des questions d'ordre théologique qui tenaient en haleine la préoccupation pédagogique antique³⁸⁶. »

³⁸³ Nicole Mas-Pruvost, « Le conte dans la littérature française, de la fin du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle. », dans *Conte et narration au féminin*, art.cit., p. 14.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

³⁸⁵ Emmanuèle Lesne-Jaffro, «Le récit d'enfance à la première personne au XVII^e siècle : entre mémoire et fiction», dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, [dir. Anne Chevalier et Carole Dornier],op.cit., p. 118.

³⁸⁶ Vincent Le Grand, op.cit., p. 19.

Cette époque moderne de l'enfant commence avec le XVIII^e siècle dit siècle des Lumières, celle où la raison domine et qui est un climat propice à l'évolution du récit d'enfance. Au cours de ce siècle, un genre émerge, celui de «l'autobiographie³⁸⁷» qui fait aussi émerger le récit d'enfance avec les auteurs comme Rousseau³⁸⁸. Jean Calvet écrit à ce sujet : «Une réaction se prépare qui mettra l'enfant à la mode et inclinera la réflexion sur son ingénuité, et la tendresse sur sa grâce. Cette réaction est représentée par le non de J.- J. Rousseau³⁸⁹. » Dans la même perspective, Vincent Le Grand remarque : « L'enfance correspond à un présent, à un temps d'innocence qui mérite d'être respecté pour ce qu'il est. Jean-Jacques Rousseau demeure évidemment le grand artisan de cette "révolution copernicienne" des esprits, l'accoucheur de l'enfant moderne³⁹⁰. » Carole Dornier partage le même point de vue quant à l'importance de Rousseau : « [...] et dans une certaine mesure avec Retif et Casanova que le récit détaillé de l'enfance apparaît comme point d'ancrage à l'histoire de la personne³⁹¹. » C'est à l'intérieur de ce genre que le récit d'enfance commence à poindre et à affirmer ses marques car, avec l'autobiographie, « se forment les éléments d'une nouvelle topique du récit d'enfance, qui, prenant appui, parfois dans le registre parodique, sur d'anciens modèles, les transforment pour célébrer les valeurs qui ont permis l'ascension racontée dans le récit de vie³⁹² », écrit encore Carole Dornier.

Outre l'autobiographie, on retrouve le récit d'enfance dans les publications d'histoires de vie. Carole Dornier remarque : « à côté de ces récits qui ont donné leurs lettres de noblesse à l'évocation de l'enfance au XVIII^e siècle, d'autres histoires de vie ont développé des récits d'enfance dans lesquels on peut repérer des éléments récurrents qui vont former une nouvelle topique³⁹³. » Toutefois le récit d'enfance n'est pas encore autonome en cela qu'il ne se publie pas seul mais en parasitant le genre autobiographique et celui du récit de vie. Philippe Lejeune affirme : « le récit d'enfance naît comme une excroissance initiale de récits de vie globaux à la fin du XVIII^e siècle. Jusque vers 1850, aucun récit d'enfance isolé ne semble avoir été publié,

³⁸⁷ La naissance de l'autobiographie ne peut pas être dissociée de la revendication d'un droit à la parole qui caractérise une élite montante : celle des gens de lettres qui acquiert une relative autonomie au sein des institutions littéraires et particulièrement au sein des académies. Ils tentent d'affirmer une certaine forme de légitimité sociale qui autorise, non sans réticences, à laisser à la postérité le récit d'un parcours existentiel jugé hors du commun. cf. Carole Dornier, « L'enfance de l'homme de mérite au XVIII^e siècle : constitution d'un modèle », dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, *op.cit.*, p. 50.

³⁸⁸ Jean Calvet écrit : « [...] Rousseau n'a pas créé le courant nouveau ; il l'a décelé alors que d'autres ne le voyaient pas encore, il en a deviné la force et l'avenir, il l'a exploité, il l'a intensifié si bien qu'on lui en a attribué la paternité. » cf. *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870*, *op.cit.*, p. 57.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 57.

³⁹⁰ Vincent Le Grand, *op.cit.*, p. 19.

³⁹¹ Carole Dornier, « L'enfance de l'homme de mérite au XVIII^e siècle : constitution d'un modèle », *op.cit.*, p. 50.

³⁹² *Ibid.*, pp. 50-51

³⁹³ *Ibid.*, p. 50.

ni autobiographique ni fictif³⁹⁴. » Le discours de J.-J. Rousseau renferme un message d'une simplicité révolutionnaire quand il affirme : « il faut assigner à chacun sa place, l'homme à la place de l'homme, l'enfant à la sienne³⁹⁵. » L'enfant chez J.-J. Rousseau écrit Jean Calvet :

« [...] est la pièce maîtresse, le pivot de son système. Puisque la nature est bonne, l'enfant qui sort des mains de la nature, avant tout contact avec l'humanité corrompue, peut nous donner une idée de ce qu'était l'homme primitif ; il est entièrement bon. Ne cherchez pas à le redresser, vous le gâteriez ; ne l'élevez pas, il est parfait ; ne le dirigez pas, il ira au bien de lui-même, guidé par un infailible instinct ; ne lui enseignez rien, il découvrira tout de lui-même si vous savez le mettre dans le milieu naturel qui convient à son esprit. Dès lors, ce petit être apparaît comme revêtu d'une dignité spéciale : il n'est pas seulement l'innocence qui ignore le mal, il est la bonté qui réalisera tout bien, pourvu que l'éducation n'y mette pas obstacle. C'est un être parfait, c'est un dieu³⁹⁶. »

La période dite moderne associe enfance et innocence. Dans le projet des Lumières, l'enfant incarne l'idée heureuse de l'état de nature. Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique* écrit : « Assemblez tous les enfants de l'univers, vous ne verrez en eux que l'innocence, la douceur et la crainte³⁹⁷. » Bernardin de Saint Pierre ira plus loin dans ses études en prétendant : « Ce sont les enfants qui éloignent la corruption des sociétés, en y apportant des âmes neuves et innocentes. Les générations nouvelles ressemblent aux rosées et aux pluies du ciel, qui rafraîchissent les eaux du fleuve ralenties dans leurs cours et prêtes à corrompre³⁹⁸. » On le voit, le discours moderne se situe ici aux antipodes de la pensée des Anciens, des penseurs chrétiens et même de la pensée de l'enfant pendant les siècles passés où l'enfant était minorisé et au mieux apprécié comme un futur adulte. On peut conclure avec Jean Calvet qui estime que : « C'est par le prestige de semblables pages autant que par ses théories, que J.-J. Rousseau a incliné vers l'enfant la sensibilité et l'imagination de son temps et a mis l'enfant à la mode. Désormais, il aura sa place, et une place de choix, dans la littérature³⁹⁹. » On ne le dira jamais assez, c'est sous l'influence de J.-J. Rousseau, et dans l'atmosphère créée par son œuvre, que l'enfant prend son envol pour les siècles suivants.

Le XIX^e siècle tire argument des travaux sur la question de l'enfant au XVIII^e siècle. En effet, « *Les confessions* de Jean Jacques Rousseau avaient suscité un tel émoi, que

³⁹⁴ Philippe Lejeune, « Votre enfance en cinq leçons », dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, art.cit., p. 284.

³⁹⁵ Jean Jacques Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*, p. 303, cité par Vincent Le Grand.

³⁹⁶ Jean Calvet, *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870*, op.cit., pp. 66-67.

³⁹⁷ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Flammarion, 1964, p. 278.

³⁹⁸ Bernardin de Saint Pierre, *Étude de la nature*, in *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Méquignon-Marvis, 1820, p. 224.

³⁹⁹ Jean Calvet, *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870*, op.cit., p. 71.

désormais tous les écrivains se laissèrent aller à la tentation de raconter leur enfance⁴⁰⁰ », écrit Jean Calvet. L'enfant devient un sujet d'écriture à part entière au XIX^e siècle, siècle de l'émergence et de la naissance du récit d'enfance. Philippe Lejeune observe : « Le récit d'enfance isolé apparaît dans la première moitié du XIX^e siècle, oui, mais d'abord dans la poésie lyrique, et dans la littérature pour jeunesse⁴⁰¹. » Désormais, les écrivains se tournent vers leur passé et éprouvent le besoin de raconter leur enfance. Ainsi François-René de Chateaubriand, dans ses *Mémoires d'Outre-Tombe*, consacre les trois premiers livres à son enfance. Jean Calvet remarque : « ce sont les plus attachants, ceux sur lesquels on revient toujours, avec la complaisance qu'il apporta à les écrire, ils ont un parfum inoubliable⁴⁰². » L'enfant devient à la mode et préoccupe les auteurs. Les écrivains comme Stendhal, Balzac et Georges Sand pour ne citer qu'eux, nous proposent une enfance romancée où ils mettent en scène les enfants qu'ils étaient ou les enfants qu'ils ont observés.

En ce qui concerne Stendhal, Jean Calvet remarque : « Stendhal n'a pas été cependant moins préoccupé de se raconter ; Julien Sorel et Fabrice del Dongo, ses deux héros de prédilection, ont été créés à son image ou du moins à l'image de l'homme qu'il aurait voulu être⁴⁰³. » Il y a dans la mise en perspective de l'enfance de ses personnages un écho de la propre enfance de Stendhal.

Pour ce qui est de Balzac, il n'a pas manqué de raconter son enfance à travers la peinture de ses personnages dans ses écrits.

« Car, son enfance était sur lui comme un poids ; il s'en libéra en la racontant, au moins deux fois, dans *Le Lys dans la vallée* et dans *Louis Lambert* : Félix Vandenesse, la victime de l'indifférence maternelle, c'est lui ; Louis Lambert, l'écolier distrait et douloureux du collège de Vendôme, c'est encore lui⁴⁰⁴. »

Georges Sand dans *Histoire de ma vie* nous donne en détail les souvenirs de son enfance dans cette séquence narrative :

« Il faut croire que la vie est une bien bonne chose en elle-même, puisque les commencements sont si doux, et l'enfance un âge si heureux. Il n'est pas un de nous qui ne se rappelle cet âge d'or comme un rêve évanoui auquel rien ne saurait être comparé dans la suite. Je dis un rêve, en pensant à ces premières années où nos souvenirs flottent incertains et ne ressaisissent que quelques impressions isolées dans un vague ensemble. On ne saurait dire pourquoi un charme

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁰¹ Philippe Lejeune, « Votre enfance en cinq leçons », dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, *op.cit.*, p. 284.

⁴⁰² Jean Calvet, *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870*, *op.cit.*, p. 76.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 96.

puissant s'attache pour chacun de nous à ces éclairs du souvenir insignifiants pour les autres⁴⁰⁵. »

Dans cette mouvance, celle de la vogue et de la publication du récit d'enfance, on retrouve Victor Hugo qui consacre lui aussi son écriture à l'enfance. Victor Hugo chante l'enfant dans ces poèmes en témoigne le passage qui suit :

« Enfant, sur un tambour ma crèche fut posée. Je dormis sur l'affût des canons meurtriers. J'entendais le son clair des tremblantes cymbales. Avec nos camps vainqueurs, dans l'Europe asservie, J'errai, je parcourus la terre avant la vie. Chez dix peuples vaincus, je passai sans défense⁴⁰⁶. »

Victor Hugo consacrera des pages entières dans *Les Contemplations* (1856) à la disparition de sa fille, Léopoldine, qui se noya dans la Seine, à dix-neuf ans, au lendemain de son mariage. Le poète, après la perte de sa fille qui a laissé une blessure indélébile, est resté inconsolable. Aussi, Cosette des *Misérables* (1862) n'est pas l'enfant d'un récit d'enfance mais, par son insertion dans les manuels scolaires, est devenue une des figures littéraires de l'enfant. À en croire Jean Calvet, l'œuvre de Victor Hugo se trouve toute entière éclairée par la lumière du visage enfantin.

Après lui, d'autres poètes et romanciers de l'époque s'inclinent devant l'enfant qu'ils mettent en avant dans leurs écrits. Dans le cadre romanesque, l'exemple le plus remarquable est Jules Vallès qui publie *L'Enfant* en 1879, texte qui a influencé les auteurs français qui ont écrit les récits de leur enfance au XX^e siècle. De son vrai nom Jules Louis Vallès, connu de nos jours sous son nom d'auteur, Jules Vallès écrit pour l'enfance une trilogie autobiographique. Les trois textes ont pour personnage Jacques Vingtras. Guillemette Tison écrit :

« Il s'agit d'un glissement significatif, qui souligne, de même que la dédicace apparue en même temps, la portée générale que Vallès entend donner à sa réflexion sur l'enfance. À travers son cas individuel, il invite donc le lecteur à réfléchir, d'une façon critique, sur l'enfance et l'adolescence⁴⁰⁷. »

Jean Calvet renchérit et écrit : « Jules Vallès a écrit sur Jacques Vingtras trois gros volumes, *L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'insurgé*, à travers lesquels l'instinct anarchiste va grandissant, prend plus d'ampleur et rencontre une expression plus échauffée⁴⁰⁸. » Le premier volume s'intitule *L'Enfant* paru d'abord sous le titre *Jacques Vingtras I* (1879). C'est en 1881

⁴⁰⁵ Georges Sand, *Histoire de ma vie*, t. II, p. 151, cité par Jean Calvet, pp. 104-105.

⁴⁰⁶ *Odes et Ballades : Mon enfance*, cité par Jean Calvet, p. 118.

⁴⁰⁷ Guillemette Tison, *L'Enfant Jules Vallès*, Paris, Hatier, 2000, p. 35.

⁴⁰⁸ Jean Calvet, *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870*, op.cit., p. 60.

que le titre deviendra *L'Enfant* qui fait office de la deuxième publication par l'éditeur Georges Charpentier. Jules Vallès dans *L'Enfant* s'identifie à Jacques Vingtras personnage central du roman pour nous donner les souvenirs passés de son enfance et de son adolescence. Bertrand Louët écrit :

« Jules Vallès s'est inspiré, à l'évidence, de sa propre existence pour imaginer celle de Vingtras. Certes, l'œuvre ne comporte aucune date mais on en reconstitue aisément la chronologie par comparaison avec les événements connus de la vie de son auteur notamment les affectations successives de son père, dont on sait qu'il fut d'abord "pion" au Puy, puis professeur à Saint-Étienne (1840-1845) et Nantes (1846-1853). Les lieux du roman, qui sont bien précisés, retracent en effet ces mutations et correspondent à ceux du vrai Jule Vallès. Les vingt et cinq chapitres qui composent le récit s'organisent autour de quatre villes le Puy (chapitres III, IV et VIII) ; Saint-Étienne (chapitres IX à XVII) ; Nantes (chapitres XVIII à XXI puis chapitres XXIV et XXV) et Paris (Chapitres XXII et XXIII), lieu élu par le narrateur et où il poursuit ses études. Les chapitres I, II, V et VI quant à eux, évoquent la famille et des souvenirs intimes et personnels⁴⁰⁹. »

Un autre critique, Guillemette Tison écrit :

« Plus qu'un récit, il s'agit d'une succession de tableaux (en partie autobiographique) dans lesquels la voix du narrateur adulte et celle de l'enfant de jadis s'entrecroisent pour reconstituer le passé. Les souvenirs de Jacques Vingtras font revivre certains aspects de la société française entre 1845 et 1850 : la vie scolaire, la vie paysanne, l'opposition entre la ville et la campagne, la province et Paris⁴¹⁰. »

Mais qu'en est-il de *L'Enfant* de Jules Valles ? *L'Enfant* de Jules Valles est le récit de l'enfance vécue au début du XIX^e siècle. Le texte s'ouvre par une charge inattendue contre la mère, remettant en cause la fameuse « douceur maternelle » : « Ai-je été nourri par ma mère ? Est-ce une paysanne qui m'a donné son lait ? Je n'en sais rien. Quel que soit le sein que j'ai mordu, je ne me rappelle pas une caresse du temps où j'étais tout petit ; je n'ai pas été dorloté, tapoté, baisoté ; j'ai été beaucoup fouetté⁴¹¹. » L'auteur, en mettant ainsi en avant les méthodes répressives de l'éducation de nombreux parents de l'époque, brave un tabou qui en choque plus d'un ! L'auteur évoque le manque d'amour de sa mère, son absence d'affection. Cette mère est décrite sous un jour plutôt négatif comme un bourreau pour lequel l'enfant est la victime que l'on punit par le fouet : « Ma mère dit qu'il ne faut pas gâter les enfants, et elle me fouette tous les matins ; quand elle n'a pas le temps le matin, c'est pour midi, rarement plus

⁴⁰⁹ Bertrand Louët, *L'Enfant, Jules Vallès*, Paris, Hachette, 2006, p. 326. Le même critique poursuit « *L'Enfant* est aussi l'histoire d'un jeune homme. On part d'un premier chapitre - "Ma mère" - retraçant le premier souvenir qui "date donc d'une fessée", pour aboutir à un dernier chapitre au titre symbolique : "La délivrance", le mot signifie aussi la fin d'un accouchement, donc la naissance ; alors que le chapitre relate le départ définitif de l'enfant pour Paris - autrement dit, son accession à l'âge adulte et à l'indépendance : "Mais aussi dans la vie d'homme, prêt à la lutte, plein de force, bien honnête. »

⁴¹⁰ Guillemette Tison, *L'Enfant Jules Vallès*, op.cit., p. 6.

⁴¹¹ Jules Valles, *L'Enfant*, ouvrage présenté par Christiane Chaulet Achour, ENAG Éditions, 1987, p. 20.

tard que quatre heures⁴¹². » En parodiant le ton du constat sans affect, le narrateur décuple l'effet dénonciateur. La conclusion est... logique ! : « Mon premier souvenir date donc d'une fessée. Mon second est plein d'étonnement et de larmes⁴¹³. » La mère n'a jamais d'attention pour son enfant et n'exprime ni tendresse ni pitié. Vallès se rappelle un grand moment de joie, d'autant plus heureux qu'il était rare : la fabrication d'un chariot pour lui par son père :

« Le chariot va être fini ; j'attends tout ému et les yeux grands ouverts, quand mon père pousse un cri et lève sa main pleine de sang. Il s'est enfoncé le couteau dans le doigt. Je deviens tout pâle et je m'avance vers lui ; un coup violent m'arrête ; c'est ma mère qui me l'a donné, l'écume aux lèvres, les poings crispés. Et me chasse sur l'escalier noir, en me cognant encore le front contre la porte⁴¹⁴. »

Habitué au traitement acariâtre de sa mère, la fessée devient pour l'enfant un mode de vie : « Ma mère apparaît souvent pour me prendre les oreilles et me calotter. C'est pour mon bien ; aussi, plus elle m'arrache de cheveux, plus elle me donne de taloches, et plus je suis persuadé qu'elle est bonne mère et que je suis un enfant ingrat⁴¹⁵. » La mère est l'incarnation de la punition et la réaction de l'enfant montre qu'elle le persuade du bien-fondé de ce traitement ; on sent, bien entendu, toute l'ironie de l'adulte sous cette affirmation. Comme le remarque Christiane Chaulet Achour: « L'aigreur de Mme. Vingtras est, bien sûr, due en partie à son caractère et à ses conditions de vie difficiles. Mais elle correspond également à une conception éducative particulièrement répressive et brutale⁴¹⁶. »

L'auteur place aussi ses souvenirs d'enfance au collège où son père « le brutalise quelquefois⁴¹⁷. » Si la maison est un univers repoussant à cause des corrections de la mère qui le fouette et le taloche, celui du collège ne vaut pas mieux. Au collège, l'enfant subit, de la part de son père, un traitement dur et coriace fait d'insultes : « "Qu'est-ce que tu as donc ? Comme il a l'air nigaud !" Je viens de l'entendre insulter et j'étais en train de dévorer un gros soupir, une vilaine larme⁴¹⁸. » L'enfant a plus de mansuétude envers son père car il le voit subir vexations et humiliations ; il n'est pas reconnu comme l'un des leurs par ses collègues. « Ce complexe du déclassé, c'est le père, encore plus que sa mère qui en est le vivant exemple car il le vit dans sa profession quotidiennement. Il sous-tend tous ses faits et gestes. Par

⁴¹² Jules Valles, *L'enfant*, *op.cit.*, p. 20.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

réaction, il devient lui-même l'incarnation de l'arbitraire et de la stérilité du système éducatif de l'époque⁴¹⁹. »

Le roman de Jules Vallès est un procès qu'il fait à ses parents qui lui ont fait subir souffrances et absence d'affection : « Cette souffrance, cette carence affective, ce sont, bien entendu, ses parents qui en sont les premiers accusés. Mais l'accusation ne reste pas à un niveau strictement individuel et psychologique : s'ils sont ainsi, c'est à cause de leur déclassement⁴²⁰ », souligne Christiane Chaulet Achour. Mais il reste que ce texte témoigne et révèle même la face cachée de tout un siècle, le XIX^e siècle : « Jules Vallès nous fait découvrir cette face cachée de la France que l'histoire coloniale a occultée, une France de la misère et de la révolte, où les opprimés s'opposent à toutes les dominations des autorités, l'oppression coloniale étant l'écho de l'oppression intérieure⁴²¹. » On peut dans cette perspective conclure comme le pense Bertrand Louët que *L'Enfant* « est une vision romanesque des sources multiples de la prise de conscience politique de Jules Vallès, aussi bien dans la fréquentation des garçons de ferme et des ouvriers typographes que dans l'enseignement des humanités classiques par les professeurs de Collèges⁴²². » Tout bien pesé, *L'Enfant* de Jules Vallès est un roman dans lequel l'auteur donne à lire l'image iconoclaste des rapports enfant/mère et fils/père. Mais c'est surtout l'image de la mère qui est malmenée. Le roman de Vallès a, véritablement, fait scandale car il attaquait l'image sacro-sainte de la mère ; en même temps, en brisant le tabou, il a donné le courage à d'autres écrivains d'oser dire la vérité.

5. Le XX^e siècle – épanouissement du récit d'enfance.

S'il est un siècle qui fait la promotion du récit d'enfance c'est bien le XX^e siècle. Le récit d'enfance s'affirme à part entière comme genre littéraire. Si le XIX^e siècle est celui de la naissance du récit d'enfance, le XX^e siècle est celui de son accomplissement. Au XX^e siècle : « l'enfant n'est plus regardé comme le commencement heureux ou malheureux de l'homme,

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴²² Bertrand Louët, *L'Enfant, Jules Vallès, op.cit.*, p. 328.

écrit Anne Chevalier, mais comme une réalité spécifique. On a pu dire que le XX^e siècle fut le siècle de l'enfant⁴²³. » La même critique poursuit et remarque :

« [...] Les historiens le vérifient en constatant la multiplication des écoles – en particulier les écoles maternelles –, l'apparition d'espaces spécialisés (la chambre d'enfant, les crèches), de métiers spécialisés (pédiatres, psychopédagogues, juges pour enfant), de la commercialisation d'objets (jouets, meubles, vêtements et livres pour enfants) et de l'utilisation des enfants dans la publicité ; la création d'un droit des enfants et d'organismes comme l'UNICEF ; enfin le succès public des récits (Gallimard leur consacre la collection (Haute Enfance) et des films d'enfance pour adultes. »

La particularité du récit d'enfance au XX^e siècle c'est qu'il se publie de manière autonome. Il n'est désormais plus dépendant du genre autobiographique et du récit de vie. Une des conséquences que relève Anne Chevalier, c'est que le récit d'enfance s'apparente à une littérature de l'exil où les auteurs célèbrent le « Pays perdu ». L'exemple du récit d'enfance de Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, est illustratif : « Je n'ai pas de souvenir d'enfance⁴²⁴ » où l'écriture est construite sur les ruines que l'auteur répare et dont il tente de consigner la perte. Dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Perec fait l'inventaire de ses souvenirs d'enfance fragmentaires, lacunaires, jusqu'à sa séparation définitive, en 1942, d'avec sa mère, qui mourra en déportation ; puis il collecte les souvenirs épars de sa vie d'orphelin juif à Villard-de-Lans, après cet arrachement qui le laisse sans repère. Il décrit aussi dans ces moindres rouages une société nommée W, fondée sur le culte du sport et régie par des lois inhumaines et capricieuses, située dans la région où le naufrage a eu lieu. A terme Georges Perec ne cache pas ici la difficulté d'écrire sur une enfance devenue lointaine, marquée par la guerre et par le traumatisme. *W ou le souvenir d'enfance* s'inscrit dans un renouvellement original de l'autobiographie, qui se sert de la fiction pour traduire ce qu'aucune réalité humaine n'aurait pu imaginer et qui pourtant, est bel et bien arrivé. Ne pouvant pas l'écrire classiquement, Georges Perec utilise la distance de la fiction pour faire passer le traumatisme qui a marqué une partie de son enfance, de sa vie. L'auteur y retrace les événements marquants de l'Histoire qui est tombée sur lui comme une hache et dont il conserve la trace indélébile.

D'autres auteurs publient des récits d'enfance, c'est le cas notamment de la trilogie de René Clément avec *Jeux interdits* (1952), François Truffaut avec *Les Quatre Cents Coups* (1959) et de Raymond Queneau avec *Zazie dans le métro* (1959) ; ces récits d'enfance forgent

⁴²³ Anne Chevalier, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^e siècle », dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, op.cit., p. 192.

⁴²⁴ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 13.

une image de l'enfance étrangère au monde raisonnable des adultes, à l'écart de leurs préjugés en leur faisant la leçon, au sens où l'entend Anne Chevalier.

Au cours du siècle une question se pose, celle de la « mise à l'écart de l'auteur et du référent », la question de l'enfant et du récit d'enfance se trouve privilégiée. Anne Chevalier écrit :

« Pour l'enfant qui ne maîtrise pas le langage, ou qui ne sait pas encore traduire en mot les pensées et les perceptions, et pour l'adulte qui tente de traduire en mot des souvenirs en s'efforçant d'échapper au langage tout fait de stéréotype. La découverte du pouvoir des mots constitue l'histoire d'une personne. D'après Spitz, le premier mot d'un enfant montrant qu'il sait parler (c'est) "non", le reste n'étant que pur gazouillis ; "non" signale le sens de communication⁴²⁵. »

Ce débat fait rentrer le récit d'enfance dans l'ère du soupçon avec les auteurs du Nouveau Roman. C'est le cas de Nathalie Sarraute qui publie *Enfance* (1983) où l'on voit le thème de l'enfance s'arrimer à d'autres thèmes pour traduire les préoccupations de l'époque et même les frustrations de l'auteur. L'écrivaine choisit de parler de son enfance ; une enfance évoquée à deux voix – l'une et l'autre de l'auteur – qui se répondent, se nuancent et se complètent :

« Alors, tu vas vraiment faire ça ? "Évoquer tes souvenirs d'enfance"... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux "évoquer tes souvenirs"... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça. Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi [...]»⁴²⁶. »

On lit dans cette séquence narrative un moi qui représente l'enfant par le « Tu » à travers lequel Nathalie Sarraute se remémore les souvenirs des premières années de sa vie. L'autre moi assumé par le « Je », c'est la personne même de Nathalie Sarraute à l'âge adulte au moment où elle écrit le récit. En effet, le lecteur se trouve en présence de deux voix narratives qui dialoguent sur l'écriture même du livre qu'il est en train de lire. Comme dans de nombreux récits d'enfance autobiographiques, *Enfance* présente au lecteur un enfant qui écrit, faisant de son texte un lieu de rencontre entre l'écriture de l'enfance et l'écriture consciente de soi. Nathalie Sarraute retrace son enfance partagée entre les deux familles de ses parents divorcés, ainsi qu'entre la Russie et la France dans une sorte de dialogue

⁴²⁵ Anne Chevalier, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^e siècle », dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, op.cit., p. 197.

⁴²⁶ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, p. 7.

entrecoupé par des récits rétrospectifs, bien que souvent écrits au présent historique, concernant des épisodes de la vie de l'auteur et celle de l'enfant. Anne Chevalier écrit : « Nathalie Sarraute en fait les symptômes de son mal de vivre, puis la source de son salut lorsque l'école lui apporte le soutien des règles de l'écriture et de la grammaire, ordonnant un monde jusque-là inquiétant et chaotique ⁴²⁷. »

Après Nathalie Sarraute, d'autres écrivains écrivent des récits d'enfance qui traduisent les préoccupations de l'époque. Le XX^e siècle, siècle des modernisations de l'activité humaine, a changé le monde de manière accélérée. Et les récits d'enfance ne peuvent que suivre ces bouleversements. L'enfance n'est plus perçue comme période d'une partie de vie, mais devient à tout jamais le sujet d'écriture et sera même portée à l'écran, en témoigne son intérêt presque dans la majorité des domaines de pensée. Anne Chevalier souligne : « la prolifération des récits d'enfance, qui, loin d'être tarie aujourd'hui, paraît encore s'amplifier de 1950 à 2000, tient à toutes sortes de modifications et de ruptures scientifiques et historiques menant à une pensée problématique du monde : on dirait que l'enfant est devenu le miroir où l'on interroge le sens de la vie humaine ⁴²⁸. »

III.2- Enfance et écritures de soi dans les littératures francophones

De nos jours, le récit d'enfance est inclus dans « les écritures de soi » qui connaissent un succès indéniable en littérature comme si le retour vers le passé était un élément central de l'expression de soi. Ce genre, écriture de soi, s'est développé depuis la renaissance à nos jours en passant par le XVIII^e siècle. Dominique Kunz Westerhoff remarque :

« L'écriture de soi, destinée à figurer le fait intime, s'est elle-même développée dès la renaissance, sous des formes nouvelles – des *Essais* de Montaigne aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau – mais sans s'écrire dans une écriture diariste à proprement parler. L'œuvre de Jean-Jacques Rousseau constitue néanmoins une innovation importante, ménageant le site d'une parole personnelle encore inédite. Les *Confessions* reprennent explicitement, dans une perspective profane et individuelle, l'entreprise de Saint Augustin ⁴²⁹. »

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 197.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁴²⁹ Dominique Kunz Westerhoff, (2005) « Le journal intime », *Méthodes et problèmes*. Genève : Département de français moderne <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/>, document consulté sur internet le 20/03/2014.

Les littératures francophones connaissent de nos jours un développement dans la quasi-totalité des genres littéraires. Elles proposent aujourd'hui une palette très riche en matière de genres littéraires à l'Occident. Dans ces littératures, on retrouve les genres principaux comme le roman, la poésie, le théâtre mais aussi le genre dit « écriture de soi » où se déploie le récit d'enfance. Ainsi donc, dans ce vaste champ littéraire, la question de l'enfant a été abordée. L'enfant qui a été une des préoccupations depuis l'Antiquité à nos jours en passant par le Moyen Âge français au XX^e siècle comme nous l'avons rappelé, va devenir le centre des débats et sujet d'écriture dans ces littératures francophones depuis les années 1950. Depuis cette année jusque dans les années 1980 à nos jours, nombreuses sont les publications qui abordent et développent le thème de l'enfance. Denise Coussy dans son étude remarque :

« Depuis les premiers écrits des années 50 (marquées par le très célèbre *L'enfant noir* de Camara Laye) jusqu'aux autobiographies sophistiquées des années 80 (comme celle de Wole Soyinka et, en particulier, son *Aké, the Year of Childhood*) l'enfant reste une figure emblématique à qui les auteurs demandent de témoigner du difficile passage du monde traditionnel au monde moderne⁴³⁰. »

Dans ce sous-titre, il sera question de voir la part belle que se taille le récit d'enfance dans « les écritures de soi » dans quelques écrits les plus connus des littératures francophones. Ainsi, l'horizon sera pointé d'abord sur l'autre Caraïbe : le récit d'enfance en Haïti, ensuite en Afrique subsaharienne et enfin au Maghreb.

1- L'autre Caraïbe : le récit d'enfance en Haïti.

Dans la littérature haïtienne, les écritures de soi sont en vogue. Des auteurs entreprennent aussi d'écrire leur enfance. Les cas les plus connus sont ceux de Dany Laferrière et d'Émile Ollivier. Le premier publie *L'Odeur du café*⁴³¹ en 1999, récit dans lequel il revient sur son enfance. Le second signe un roman autobiographique aux éditions Gallimard Haute Enfance comme l'ont fait Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant.

Né le 13 avril 1959 à Port-au-Prince, capitale d'Haïti, Dany Laferrière a grandi dans le village de Petit-Goâve avec sa mère, sa grand-mère et ses quatre tantes. Il commence sa

⁴³⁰ Denise Coussy, *La littérature africaine moderne au sud du sahara*, Paris, Karthala, 2000, p. 37.

⁴³¹ Dany Laferrière, *L'Odeur du café*, Montréal, VLB, 1999.

carrière en qualité de journaliste à Radio-Haïti. Il quitte Haïti en 1976 et s'installe à Montréal où il publie son premier roman, *Comment faire l'amour à un Nègre sans se fatiguer* en 1985. Dans ses œuvres, il aborde plusieurs thèmes en rapport avec l'existence humaine que sont la sexualité, l'amour, l'altérité sans oublier celui de l'enfance. On le voit, Dany Laferrière met sa plume au service de l'enfance et publie en 1991 *L'odeur du café*, récit autobiographique inspiré par son enfance. La trame narrative de *L'odeur du café* se déroule dans le village de son enfance. Dès l'incipit le décor est planté :

« J'ai passé mon enfance à Petit-Goâve, à quelques kilomètres de Port-au-Prince. Si vous prenez la Nationale Sud, c'est un peu après le terrible morne Tapion. Laissez rouler votre camion (on voyage en camion, bien sûr) jusqu'aux casernes (jaune feu), tournez tranquillement à gauche, une légère pente à grimper, et essayez de vous arrêter au 88 de la rue Lamarre⁴³². »

C'est ici où le petit garçon de dix ans, surnommé Vieux Os, passe ses vacances d'été avec sa grand-mère, sa maman et ses quatre tantes : « quand on y pense bien, il ne s'est rien passé durant cet été, sinon que j'ai eu dix ans⁴³³. » Aussi, Dany Laferrière choisit pour son récit d'enfance la forme classique de l'autobiographie à la première personne. La figure de l'enfant et celle de l'adulte sont désignées par la personne grammaticale « Je » : « J'ai passé mon enfance⁴³⁴ » ; « J'ai écrit ce livre⁴³⁵ » ; « Je la regarde longuement⁴³⁶. » L'impression qui se dégage c'est que le narrateur enfant et le narrateur adulte se retrouvent dans une seule et même identité définie par un « Je », c'est pourquoi il écrit : « L'enfant, c'est moi⁴³⁷ », la troisième personne qui est censée représenter la figure de l'enfant devient la première personne donc, le moi.

Le retour à l'enfance pour Dany Laferrière passe par un hommage à sa grand-mère à laquelle il est très attaché : « Il est fort possible que vous voyiez, assis sur la galerie, une vieille dame au visage serein et souriant à côté d'un petit garçon de dix ans. La vieille dame, c'est ma grand-mère. Il faut l'appeler Da. Da tout court⁴³⁸. » Étant ainsi séparé des autres enfants, il se crée une relation extraordinaire et très forte entre lui et sa grand-mère Da qui devient sa confidente : « Je raconte tout cela à Da. Il faut dire que je raconte tout à Da. Da dit

⁴³² Dany Laferrière, *L'odeur du café*, op.cit p. 17.

⁴³³ *Ibid.*, p. 17.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 17.

que j'ai un œil d'aigle⁴³⁹. » C'est particulièrement grâce à cette femme, présente dans presque tout le récit, que le petit garçon, et le lecteur aussi, reconnaissent la culture d'Haïti avec ses mythes et ses traditions, les expressions créoles et les pensées des habitants de Petit-Goâve : « On dirait un dessin de peintre naïf avec, au loin, de grosses montagnes chauves et fumantes. Là-haut, les paysans ramassent le bois sec pour le brûler. Je distingue les silhouettes d'un homme, d'une femme et de trois enfants dans le coin du vieux morne⁴⁴⁰. »

Quant à Émile Ollivier, il est né à Port-au-Prince (Haïti) le 19 février 1940. Il est formé à la sociologie après des études de philosophie à l'École Normale Supérieure d'Haïti et des études de lettres et de psychologie en France. Émile Ollivier est connu comme écrivain en 1983 lorsqu'il publie *Mère-Solitude*. Il enchaîne des publications romanesques, mais est aussi connu comme auteur d'essais et de nouvelles. En 1999, il publie un roman autobiographique sur son enfance à Port-au-Prince, intitulé *Mille Eaux*. Le titre du roman est déjà porteur de sens car l'intitulé *Mille Eaux* tire son origine du surnom de l'auteur même, surnom qui s'écrit Milo. En mémoire de son surnom, Émile Ollivier se lance dans une écriture proprement autobiographique. Il s'agit de l'enfance propre de l'auteur à Port-au-Prince qui raconte les découvertes et les balades de l'enfant qu'il était « de la bien-nommée Madeleine Souffrant – d'où il hérite ses « pieds poudrés » de l'errant port-au-princien – et du père absent qui lui ouvre, par défi, le terrain de l'écriture. Un défi si bien relevé qu'il aboutit à une œuvre importante et cohérente ; la renommée du fils dépasse celle de l'Académicien Émile Ollivier (1825-1913) après lequel l'auteur est nommé⁴⁴¹. » Dans ce roman autobiographique, l'auteur retranscrit son enfance à Port-au-Prince, issu d'un milieu aisé entre une mère étouffante par son amour exclusif et un père disparu trop tôt :

« Je date ma naissance à la vie d'écrivain de cet instant où, assis pieds ballants devant le bureau de mon père, sur cette chaise en acajou massif qui, compte tenu de ma taille, m'engloutissait, je dus rédiger une lettre de circonstance. J'avoue qu'aujourd'hui encore, installé à ma table de travail, il m'arrive de ressentir sinon la même panique, du moins un pincement au cœur que j'attribue, à tort ou à raison, à ce premier contact avec la langue comme appât, cette langue française à la fois écueil, refuge et tribune aux dimensions du monde. C'est elle qui donne à ma voix ce ton âpre, comme si ma propre musique, sur un autre clavier, ne peut se jouer que dans le registre du grave. J'écris d'une main tremblante, car je sais quelle violence sourde, retenue,

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴¹ Dossier Émile Ollivier préparé par Thomas C Spear,

<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/ollivier.htm> mise en ligne : 17 février 1999 ; mise à jour : 24 mars 2014, document consulté le 17 avril 2014.

bouillonne en moi. Et si l'écriture est si peu précise, c'est qu'elle hésite, encore aujourd'hui à parler de cet enfant taciturne, petit corps noir aux pieds poudrés, qui n'a cessé de marcher, d'errer depuis l'aube de sa vie⁴⁴². »

Arrivé à un âge adulte Émile Ollivier ressent le besoin de revenir sur son passé pour écrire les balbutiements de quelques souvenirs qu'il a pu garder. Pour Émile Ollivier, écrire est un exercice d'évaluation de son parcours d'enfant en passant par l'adolescence à l'âge adulte. Émile Ollivier s'identifie au personnage, donne une image d'enfant et une partie de sa vie en Haïti, de ses souvenirs illuminés de poésie, de couleur, d'enchantement et de son goût pour la solitude et l'amour des mots. À travers cette écriture personnelle, Émile Ollivier rend un grand hommage à son île. Romuald-Blaise Fonkoua le souligne bien dans son article :

« Le récit que propose l'écrivain haïtien Émile Ollivier par exemple, *Mille eaux*, remplit fidèlement ce cahier des charges en établissant dès le titre un contrat de lecture qui joue habilement sur les caractéristiques du paysage de l'île (les mille eaux d'Haïti), sur les péripéties de sa vie, de son séjour et son rapport à l'école (les mille et une nuits) et sur l'*affect* du moi comme le suggère le diminutif de son prénom (Milo)⁴⁴³. »

2- Enfance et récit en Afrique subsaharienne.

Dans les littératures francophones d'Afrique subsaharienne, les auteurs ont écrit et publié des textes qui abordent le thème de l'enfance. Il n'est donc pas surprenant que plusieurs écrivains se lancent dans l'écriture autobiographique, répondant à l'exigence de participer à l'écriture de soi qui trouve sa place dans leurs autobiographies. Dans cet espace littéraire, les exemples choisis sont ceux de Camara Laye, de Cheikh Hamidou Kane, d'Hamadou Ampaté Bâ pour s'en tenir aux plus connus. Le genre le plus utilisé dans le champ de la littérature d'Afrique subsaharienne et qui met en exergue les écritures de soi est l'autobiographie. Depuis les années cinquante, les auteurs publient des autobiographies où leur enfance tient une place privilégiée.

Le premier écrivain à ouvrir la voie est Camara Laye qui écrit *L'Enfant noir*⁴⁴⁴ en 1953. L'ouvrage est à la fois autobiographie, écriture de soi et récit d'enfance. En effet, l'enfance chez lui, s'inscrit dans sa société : le village de Guinée, la caste familiale, le père

⁴⁴² Émile Ollivier, *Mille Eaux*, Paris, Gallimard haute Enfance, 1999, p. 25.

⁴⁴³ Romuald-Blaise Fonkoua, « "L'école coloniale" des écrivains antillais : texte, savoir et idéologie », dans *L'Enfant des colonies, Cahiers Robinson*, n° 7-2000, p.82.

⁴⁴⁴ Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

forgeron qui adhère aux valeurs du passé et communique avec l'esprit des ancêtres par l'intermédiaire d'un serpent sacré, les rites d'initiation qu'il inculque à l'enfant. L'enfance pour Camara Laye, c'est aussi son parcours de l'école à l'inconnu qu'est le collège de Conakry, puis à Paris, où le jeune homme ira achever sa formation. Le contexte de l'époque au moment de la publication de son récit étant celui de la dénonciation des méfaits de la colonisation avec son cortège de malheurs, Camara Laye se démarque de ce projet pour chanter une Afrique meilleure vantant ses richesses traditionnelles. On le voit dans son récit autobiographique, Camara Laye a la particularité de restituer l'âme africaine paradisiaque dans ce qu'elle a de plus spontané et de plus joyeux ; la vie quotidienne est saisie à travers le déroulement immuable des saisons et des jours.

Pour ce qui est de Cheikh Hamidou Kane, lui aussi publie en 1961 son roman intitulé *L'Aventure ambiguë*⁴⁴⁵. Ce roman autobiographique est situé au pays des Diallobé, région du Sénégal où il est né, et, à Paris, où il fit ses études. Le livre s'inscrit aussi dans le genre d'écriture de soi et de récit d'enfance car il s'agit de l'histoire de Samba Diallo, fils d'un fonctionnaire sénégalais musulman et neveu du chef de la tribu des Diallobé. L'enfant qu'il est reçoit deux enseignements, celui du vieux maître Thierno à l'école coranique qui voudrait faire de lui son disciple puis celui du maître d'école française qui veut faire de lui un homme instruit à l'école de L'Occident. Ainsi Cheikh Hamidou Kane traite du brassage des différentes cultures. Le message du roman est clair : soit l'Africain arrivera à faire la synthèse entre les deux cultures antagonistes (l'Européenne ou l'Africaine), soit il périra. Par son tempérament ouvert et vif, à l'autorité ferme, C. H. Kane réussit à s'enrichir du conflit culturel inhérent à sa condition et arrivera à faire la synthèse de cultures en concurrence, contrairement à son héros qui en est la victime.

Un autre auteur très connu en Afrique subsaharienne est l'écrivain malien, Amadou Hampâté Bâ. On lui doit aujourd'hui *Amkoullel l'enfant peul* (1992) qui s'est imposé comme une des œuvres phares de la littérature africaine. Ce texte très important fait l'apologie de la vie de son auteur et retrace tour à tour l'histoire de son peuple. Fatiha Boulafrad souligne que : « [l'œuvre] est écrite dans un style vif, mêlant à un réalisme historique, le merveilleux traditionnel. Cette œuvre se transforme en mémoire collective dévoilant ainsi une vraie passion pour les traditions orales⁴⁴⁶. » Dans ce roman autobiographique qui aborde

⁴⁴⁵ Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Sénégal, Editions Julliard, 1961.

⁴⁴⁶ Fatiha Boulafrad, « *Amkoullel l'enfant peul* d'Amadou Hampâté Bâ roman autobiographique ? », dans *Synergie Pologne* n° 7, 2010, p. 41.

maintes problématiques de l'existence humaine, Amadou Hampâté Bâ livre les premiers souvenirs de son enfance, comme l'illustre la séquence narrative suivante :

« Dès l'enfance, nous étions entraînés à observer, à regarder, si bien toute événement s'inscrivant dans notre mémoire comme une cire vierge. Tout y était : le décor, les personnages, les paroles jusqu'à leurs coutumes dans les moindres détails. Quand je décris le costume du premier commandant de cercle que j'ai vu de près dans mon enfance, par exemple, je n'ai pas besoin de me "souvenir", je le vois sur une sorte d'écran intérieur, je n'ai plus qu'à décrire ce que je vois. Pour décrire une scène, je n'ai qu'à la revivre. Et si un récit m'a été rapporté par quelqu'un, ce n'est pas seulement le contenu du récit que ma mémoire a enregistré, mais toute la scène : l'attitude du narrateur, son costume, ses gestes, ses mimiques, les bruits ambiants, par exemple le son de la guitare dont jouait le griot Dieli Maadi que wangrin me racontait sa vie, et que j'entends encore⁴⁴⁷....»

Comme tout auteur à l'âge adulte qui bute sur la difficulté d'écrire sur l'enfance lointaine, Amadou Hampâté Bâ fait face à cette réalité, celle d'écrire et de restituer l'enfant qu'il était et qu'il n'est plus. Cette enfance qu'il évoque ici n'est plus que de simples souvenirs épars que la mémoire sélective restitue.

Mais plus encore que par la restitution des détails de l'enfance de l'auteur, *Amkoullel l'enfant Peul* est devenu un chef-d'œuvre car il a dessiné à la fois la genèse de son peuple et la « généalogie subsaharienne » pour reprendre les propos de Fatiha Boulafrad :

« L'écrivain nous attache donc à l'histoire par ses mémoires et celles d'une Afrique ancienne. D'abord l'initiative du principe ancestral voulait que l'enfant ait la connaissance de son histoire et celle de ses aïeux. Ensuite, il faut insister sur la signification symbolique de ses héros, représentants traditionnels d'une culture ancestrale, en ce sens qu'il a constitué un élément d'identification et des modèles référentiels pour les sociétés de son époque étant donné que les mythes dans le roman transcendent les réalités sociales et idéologiques du pays. Il suffit ici de songer à l'empire "Peul" du Macina (région du Mali) dont Amadou Hampâté Bâ a tenté de reproduire la splendide image mythique à travers le récit du conquérant Elhadj Omar, héritier du grand Empire du Macina : "Les Peuls de l'empire peul du Macina aux toucouleurs de l'armée d'Elhadj Omar, le conquérant et chef religieux venu de l'ouest⁴⁴⁸". »

Pour tout dire, Amadou Hampâté Bâ entraîne le lecteur dans une Afrique coloniale dont l'Histoire est réécrite pour la première fois par l'auteur, à travers l'histoire de son enfance et de son peuple. Bien plus encore, nous dit Bernard Mouralis :

« Ce récit retraçant les vingt et une premières années de vie du protagoniste expose moins l'histoire d'un individu que le

⁴⁴⁷ Amadou Hampâté Bâ, *Amkoullel l'enfant Peul*, 1991, p. 11.

⁴⁴⁸ Fatiha Boulafrad, « *Amkoullel l'enfant Peul* d'Amadou Hampâté Bâ roman autobiographique ? », *art.cit.*, p. 43.

développement, par un sujet, d'un processus d'intelligibilité du monde social. Cette orientation explique en particulier la place importante qu'occupent dans le texte les récits historiques ou les exposés à caractère encyclopédique. Mais *Amkoullel l'enfant peul* n'est pas pour autant une chronique de l'Afrique de l'Ouest au cours des premières années du siècle. Le fil conducteur réside dans ce sujet qui voit des faits, écoute des récits, vit certaines expériences et s'efforce d'interpréter tout ce qui vient à sa conscience⁴⁴⁹. »

3- Enfance et récit au Maghreb : l'Algérie.

Parmi les littératures francophones des trois pays du Maghreb, celle de l'Algérie est la plus importante en nombre d'œuvres publiées et en cohérence sur une longue période coloniale. En ce sens, elle a fonctionné comme une sorte de modèle. Il suffit de constater déjà que deux figures dominent cette littérature de l'enfance de la période coloniale : celle de Fouroulou, héros du roman autobiographique de Mouloud Feraoun en 1950 et celle d'Omar, de la trilogie de Mohammed Dib. Toutefois, seul le roman de Mouloud Feraoun, *Le fils du pauvre*, nous retient ici car il appartient au récit d'enfance. Le personnage de l'enfant colonisé permettait de faire passer le message des difficultés et de sa vie misérable, mieux que le personnage d'un adulte. En lisant son histoire, on suivait un parcours vers une modernité problématique. On le voit, le thème de l'enfance se marie avec un genre qui correspond aux préoccupations des écrivains.

Mouloud Feraoun né en 1913 est aujourd'hui un des écrivains reconnus de la littérature algérienne. Son roman d'enfance et d'adolescence est le premier qu'il publie, en 1950 – alors qu'il l'a achevé depuis 1939 –, *Le Fils du pauvre*. Suivent : « *La Terre et Le Sang* (Le Seuil 1953), qui reçoit le prix populiste, *Jours de Kabylie* (Alger, éditions du Braconnier en 1957), *Les Chemins qui montent* aux éditions Le Seuil en 1957⁴⁵⁰ ». *Le Fils du pauvre* n'est peut-être qu'en partie un récit d'enfance, mais il peut se prêter à une étude sur ce thème car le texte raconte le parcours de son auteur qui commence avec sa naissance dans son village natal : « Je suis né, en l'an de grâce 1912, deux jours avant le fameux prêt de Tibrari⁴⁵¹ qui a, jadis, tué et

⁴⁴⁹ Bernard Mouralis, « Enfance et perception du fait colonial : *Aké es années d'enfance* de Wole Soyinka et *Amkoullel l'enfant peul* de Amadou Hampâté Bâ » *art.cit.*, p. 111.

⁴⁵⁰ Sylvie Thénault, « Mouloud Feraoun. Un écrivain dans la guerre d'Algérie. », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 1999, v. 63, n° 63, p. 67.

⁴⁵¹ Tibrari : février prêta une de ses journées à Janvier qui voulait punir une vieille du Djurdjura. Cette journée s'appelle *amerdhil*, le prêt. cf. *Le fils du pauvre*, p. 27.

pétrifié une vieille sur les pitons du Djurdjura et qui demeure toujours la terreur des octogénaires kabyles⁴⁵². »

Après avoir raconté sa petite enfance protégée de « garçon » de la famille, il poursuit par le récit de son entrée à l'école : « Je me souviens, comme si cela datait d'hier, de mon entrée à l'école⁴⁵³. » L'adulte restitue la manière dont l'enfant vivait alors ce nouvel univers : « Je serais très embarrassé de dire si je fus bon ou mauvais élève, si j'appris beaucoup ou peu. Du moins, je n'éprouvais aucune répugnance à être écolier⁴⁵⁴. » On le voit, l'enfant n'a encore aucune conscience de ce que l'école représente pour lui qui est fils de pauvre et fils de colonisé : « J'allais à l'école sans arrière-pensée. Simplement parce que tous les enfants y allaient⁴⁵⁵. » Mais le père apprend par le maître le manque d'attention de son fils et la possibilité qu'il ne passe pas dans une classe supérieure. Très en colère, il réprimande son fils : « Ah ! dit mon père. Je ne m'étonne plus que ton maître se plaigne de toi. Je le vois bien, tu es dissipé. C'est à cause de ta paresse qu'il ne t'a pas changé de division, il me l'a dit. C'était en effet ma deuxième année d'école et j'étais toujours dans le même cours⁴⁵⁶. »

Cette colère du père fait naître une véritable prise de conscience de l'enfant : « Cette petite réprimande me fit prendre mon rôle au sérieux. J'exagèrai mon importance. En réalité, mon père était plus fâché de ma flânerie que de ma mauvaise place à l'école. [...] Cette scène décida de mon avenir d'écolier : à partir de ce jour, je devins bon élève, presque sans effort⁴⁵⁷. »

L'unique garçon de la famille, Mouloud Feraoun est condamné à réussir pour sortir sa famille de la pauvreté : « Mon père, en effet, avait beaucoup de soucis pour faire vivre sa famille. Je n'outrepasse pas la vérité en disant que la seule utilité visible de ma scolarisation était mon absence prolongée de la maison qui réduisait la quantité de figes et de couscous que je mangeais. (...) Il lui fallait, à elle, beaucoup d'astuce et à mon père beaucoup de sueur pour joindre les deux bouts⁴⁵⁸. » Il comprend que l'école est la seule issue pour sortir de la pauvreté. Ses efforts sont récompensés par son succès à l'entrée en sixième : « Il venait de réussir au certificat avec deux de ses camarades⁴⁵⁹. » L'enfant enchaîne les réussites et est admis au concours des bourses. Mais son père, pauvre et illettré, n'accorde pas de valeur à la

⁴⁵² Mouloud Feraoun, *Le fils du pauvre*, Paris, Le Seuil, 1954, p. 27.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.115.

poursuite d'études au-delà du primaire : « Nous sommes pauvres. Les études, c'est réservé aux riches⁴⁶⁰. » Il faut l'obtention d'une bourse pour que l'enfant parte en ville étudier au collège.

Mouloud Feraoun a bien donné à lire le récit de sa propre enfance, de son adolescence comme en témoigne le parcours et l'évolution de l'enfant dans le roman. La parenté entre le personnage de Fouroulou et l'auteur lui-même est manifeste : « Mouloud Feraoun introduit d'emblée un personnage fictif. Mais ici, aussi, les indications biographiques sur l'auteur montrent sans aucun doute le matériau autobiographique. En outre, le nom de ce personnage fictif, Fouroulou Menrad est à un "r" près l'anagramme de Mouloud Feraoun⁴⁶¹. » Sylvie Thénault écrit :

« *Le fils du pauvre* est un roman autobiographique dans lequel il raconte son enfance et son adolescence, le héros étant son anagramme, Menrad Fouroulou. Mouloud Feraoun y décrit successivement la kabilie, son village, la maison familiale où il a grandi, sa famille et les événements familiaux notamment le décès de sa grand-mère qui pose le problème de savoir quelle femme, de sa mère ou de sa tante, va désormais prendre la direction de la maison⁴⁶². »

S'identifiant à son personnage, Mouloud Feraoun dessine son portrait au sein de sa famille :

« ... j'étais l'unique garçon de la maisonnée. J'étais destinée à représenter la force et le courage de la famille. ... Je pouvais frapper impunément mes sœurs et quelquefois mes cousines : il fallait bien m'apprendre à donner des coups ! ... J'avais aussi la faculté d'être voleur, menteur, effronté. C'était le seul moyen de faire de moi un garçon hardi⁴⁶³. »

Mais c'est aussi une enfance dans un village de montagnards, rude et endurant à l'ouvrage que l'écrivain, adulte, n'idéalise pas :

« En somme, mon enfance de petit Menrad, fils de Ramdane et neveu de Lounis, s'écoule banale et vide comme celle d'un grand nombre d'enfant kabyles. J'ai gardé de cet âge, pour tout souvenir, un tableau qui me semble uniforme et terne et que j'évoque chaque fois sans y trouver ni charme ni émotion excessive. Je me revois ainsi vêtu d'une vieille gandoura décolorée par les mauvais lavages, coiffé d'une chéchia aux abords effrangés et crasseux, sans chaussures ni pantalons, parce que, dans ma mémoire, c'est toujours l'été⁴⁶⁴. »

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁴⁶¹ Christiane Chaulet-Achour, *Abécédaires en devenir, idéologie coloniale et langue française en Algérie*, op. cit., p. 292.

⁴⁶² Sylvie Thénault, « Mouloud Feraoun. Un écrivain dans la guerre d'Algérie. », art. cit., p. 67.

⁴⁶³ Mouloud Feraoun, *Le fils du pauvre*, op.cit., p. 28.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 81.

La description ci-dessus parle d'elle-même. Il s'agit d'une enfance qui ne laisse pas un souvenir enchanteur, d'une enfance marquée par la pauvreté et les privations, malgré l'affection et l'admiration dont il était entourée et qu'il reconnaît : « J'avais, pour ma part, ce rare privilège d'être gâté par mes parents⁴⁶⁵ ... » La misère du père devient la sienne : « La douleur de son père lui serrait la gorge et des larmes se mirent à couler silencieusement sur ses joues⁴⁶⁶. »

A partir de l'évocation de son enfance, l'auteur fait aussi une description de la société de son temps, celle de son époque et de son groupe : « Mes parents avaient leur habitation à l'extrême nord du village, dans le quartier d'en bas. Nous sommes de la karouba des Aï Mezouz, de la famille des Aï Moussa. Menrad est son surnom⁴⁶⁷. » A travers son personnage, l'auteur nous ouvre une fenêtre sur la société algérienne des années cinquante, dont il restitue le vécu. La description du premier chapitre marque la différence d'avec le regard exotique ; nous avons ici une vision de l'intérieur de la société : « Le tourisme qui ose pénétrer au cœur de la Kabylie admire par conviction ou par devoir des sites qu'il trouve merveilleux, des paysages qui lui semblent pleins de poésie et éprouve toujours une indulgente sympathie pour les mœurs des habitants⁴⁶⁸. » Sylvie Thénault écrit à ce sujet : « dans l'ensemble, ces romans dressent un tableau des mœurs villageoises et familiales kabyles, fait d'honneur, de rivalités et de conflits⁴⁶⁹... »

On voit ainsi comment se met en place à partir de l'écriture de soi qui commence par les débuts de la vie et qui s'amplifie à l'échelle d'une communauté et de toute une société.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 112. Comme tout écolier de l'école française de cette époque, Mouloud Feraoun a lu un texte très connu de *L'Enfant* de Jules Vallès, "J'ai le respect du pain"... dont on trouve un écho réadapté à l'univers kabyle autour du couscous. Mais la tonalité des deux récits d'enfance est assez différente, ne serait-ce que dans cette affection qui unit l'enfant à ses parents.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.20.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 67.

III.3. - Des spécificités du récit d'enfance antillais

Dans le premier chapitre où nous avons présenté notre champ d'investigation, le récit d'enfance antillais a commencé à trouver timidement sa place dans des œuvres d'abord poétiques comme celles de Saint-John Perse et d'Aimé Césaire qui essaient dans leurs poèmes les traces de l'enfance. A la suite de ces deux grands poètes, on a vu comment deux prosateurs, Mayotte Capécia et Joseph Zobel, dans leurs textes autobiographiques, accordaient à l'enfant une place de choix. La première consacre la première partie de son roman à son enfance ; le second choisit l'enfant comme figure centrale de son roman. On sait que Joseph Zobel s'identifie à José, personnage principal du récit pour raconter son enfance passée. La place que ces deux auteurs accordaient à l'enfance notamment Joseph Zobel avec *La Rue Cases-Nègres*⁴⁷⁰ (1950), a fait d'eux des modèles en matière du récit d'enfance antillais qui arrive à maturation autour des années 1990. Patrizia Oppici écrit : « le choix du récit d'enfance est assez répandu parmi les auteurs francophones de la Caraïbe, surtout à partir des années 90⁴⁷¹ », même si pour Suzanne Crosta l'émergence du récit d'enfance antillais remonte plutôt aux années 1946. Elle écrit :

« Pour délimiter les paramètres de cette recherche, j'ai retenu une date précise, 1946, moment qui correspond à un changement de statut politique à la Martinique, à la Guadeloupe, et en Guyane française. La colonie à départements s'établissait suivant les visées de De Gaulle pour promouvoir la citoyenneté française. Remarquable que les récits d'enfance aux Antilles surabondent depuis ce temps⁴⁷². »

Cette antériorité des récits d'enfance que Suzanne Crosta fait remonter à 1946 et à la départementalisation nous donne deux générations : celle des récits d'enfance publiés par les écrivains antillais de la fin de la première moitié du XX^e siècle jusqu'au début de la seconde moitié du XX^e siècle. Il s'agit notamment des auteurs suivants : Joseph Zobel, Mayotte Capécia, etc. qui, à travers leurs récits d'enfance préconisent la réappropriation des origines pour surmonter le sentiment d'aliénation. En se penchant sur l'enfant, ils veulent lui insuffler

⁴⁷⁰Cf. les pages que nous lui avons consacrées.

⁴⁷¹ Patrizia Oppici, « La contrainte de l'île : *Tu, c'est l'enfance* de Daniel Maximin », dans *Des îles en archipel... : flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, [dir. Carmelina Imbrocco, Naia Minerva & Patrizia Oppici (éds)], Berne, Peter Lang SA, 2008, p. 248. Cette pratique autobiographique, qui a toujours servi à exprimer l'expérience unique et différente pour chacun de la conscience intime et du rapport avec le monde extérieur, paraît particulièrement efficace pour montrer l'éclosion d'une personnalité. C'est le cas de Maryse Condé, qui, dans *Le cœur à rire et à pleurer* montre sa difficulté à se composer une identité antillaise entre le monde francophone et francophile de ses parents, et une problématique découverte de la négritude dans le milieu parisien de ses études au lycée Fénelon d'abord, puis à la Sorbonne.

⁴⁷² Suzanne Crosta, « Le récit d'enfance aux Antilles : quelques piste de réflexion » dans *Revue de l'Association des Professeur-e-s de Français des Universités et Collèges Canadiens*, Voix plurielles, v. 2, N° 1, Mai 2005, p. 5.

une ardeur nouvelle, lui redonner de l'assurance et le pousser à s'engager, le moment venu, à la recherche d'un mieux-être, d'un mieux-vivre, en l'enracinant dans un riche terreau culturel comme le souligne si bien Suzanne Crosta⁴⁷³.

La deuxième génération intervient vers la fin de la seconde moitié du siècle avec les auteurs comme Jean Bernabé, Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau, etc. Leur surabondante vitalité comme le mentionne Suzanne Crosta les pousse dans la pluralité et la diversité des formes d'expression. Avec eux, les récits d'enfance sont une nécessité en cela qu'ils permettent la « connaissance de l'identité antillaise, manifestent l'affirmation et l'expression de l'existence collective du peuple, ils guident dans l'appréciation des legs et des métissages culturels en continuelle effervescence aux Caraïbes⁴⁷⁴. » De 1990 à nos jours, les récits d'enfance se trouvent essaimés dans toutes sortes d'écrits de la littérature antillaise. Suzanne Crosta remarque :

« Il est aussi à noter que les récits d'enfance traversent plusieurs genres de la littérature antillaise : contes, journaux, mémoires, lettres, romans, pièces de théâtre... A preuve, le récit poétique d'Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, ou la pièce d'Ina Césaire, *Les passages de l'enfance*, ou le recueil de poème sous le titre de *Veillées noires* de Léon-Gontran Damas, ou le recueil de nouvelles de Louis Philippe Dalembert, *Le Songe d'une photo d'enfance*, évoquent tour à tour le pan de l'enfance comme moment pivotant du vécu personnel⁴⁷⁵. »

Si le récit d'enfance se retrouve répandu dans toutes sortes d'écrits, il se trouve qu'il fait aussi le lien entre le conte et l'esclavage. Les auteurs antillais rencontrent dans les contes et la mémoire même de l'esclavage, des représentations de l'enfance. On verra ainsi comment le conte et l'esclavage nourrissent le récit d'enfance dans les romans de Simone Schwarz-Bart et d'André Schwarz-Bart.

⁴⁷³ Suzanne Crosta, « Le récit d'enfance aux Antilles : quelques piste de réflexion » dans *Revue de l'Association des Professeur-e-s de Français des Universités et Collèges Canadiens*, op.cit., p. 4.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁷⁵ Suzanne Crosta, « Récits d'enfance antillaise », (1), 1999, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/enfance>, document consulté le 20/03/2012.

1- Enfance, conte et esclavage

Simone Schwarz-Bart dans son roman *Pluie et vent sur Télumée Miracle* met en scène l'enfance vécue dans son village par sa jeune héroïne. La mère de Télumée, Victoire, confie sa fille à l'âge de dix ans à sa grand-mère. La petite Télumée quitte la maison natale et se rend à Fond-Zombi vivre avec sa grand-mère nommée Toussine communément appelée Reine Sans Nom :

« Le premier soin de ma mère fut de m'éloigner, d'écarter ma petite chair de dix ans pour s'éviter la peine, quelques années plus tard, de danser sur le ventre qui l'aurait trahie. Aussi décida-t-elle de m'envoyer à Fond-Zombi, auprès de ma grand-mère, loin de son nègre caraïbe⁴⁷⁶. »

Ce récit sur l'enfance qui met en exergue l'histoire d'une jeune fille, pointe aussi la question de l'éducation peu après l'abolition de l'esclavage. Le personnage de Télumée est la dernière-née de la dynastie des femmes Lougandor, dont la mission consiste à continuer la lignée des femmes talentueuses comme son aïeule : « Reine Sans Nom était une talentueuse, une vraie négresse à deux cœurs, et elle avait décidé que la vie ne la ferait pas passer par quatre chemins⁴⁷⁷. » Reine Sans Nom est riche de nombreuses qualités et d'une puissance exceptionnelle : « Elle n'exultait, ne se plaignait, ne gémissait pas devant n'importe qui, et nul ne savait ce qui bouillait au fond de sa marmite, soupe grasse ou galet de rivière⁴⁷⁸. » C'est cette manière de faire, de voir, cette philosophie de la vie, que Reine Sans Nom ambitionne de transmettre à sa petite fille : « Elle n'attendait que moi, la vieille, pour déverser les derniers flots de sa tendresse, raviver la lueur de ses yeux usés⁴⁷⁹. » Outre le caractère de fer qu'a cette dernière pour affronter la vie qu'elle inculque à sa petite fille, Reine Sans Nom lui apprend que l'amour est au-dessus de tout : « Mais au creux de sa grande jupe froncée, je le savais, il y avait une chose dont je ne souffrirais pas, c'était de pénurie d'amour⁴⁸⁰. »

Certes Télumée fréquente l'école mais c'est l'éducation de son aïeule qui s'impose et qui l'instruit des rites traditionnels de son île. En effet, dans ce roman, une place insignifiante est accordée à l'école. Romuald-Blaise Fonkoua écrit :

« Alors qu'on s'attend à ce qu'elle raconte par le menu les leçons apprises, les sentiments éprouvés et les désirs ressentis comme elle le

⁴⁷⁶ Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 46.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.69.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 69.

fait d'ailleurs explicitement à travers les autres épisodes de sa vie, l'école n'est au mieux qu'un cadre supplémentaire où vient prendre place une de ses aventures amoureuses. De son passage à l'école, Télumée ne semble avoir retenu que l'amour que lui portait Élie, son soupirant et les désirs qu'ils éprouvaient l'un pour l'autre⁴⁸¹. [...].»

L'école n'a pas de poids par rapport à l'éducation que lui inculque sa grand-mère. Maryse Condé, pour sa part, écrit : « Toute l'éducation de Télumée est une patiente initiation contre la grande jupe à fronce de sa grand-mère Toussine, surnommée Reine Sans Nom. Dans cette case qui symboliquement "termine le monde des humains", Télumée apprend à se garder des autres, de la contagion de leur pessimisme et de leur désespoir⁴⁸². » Dans un passage, la grand-mère protège l'enfant des commérages et des mauvaises langues des vieilles femmes du village : « Télumée, viens-t'en très vite, car ce ne sont là que de grosses baleines échouées dont la mer ne veut plus, et si les petits poissons les écoutent, sais-tu ? ils perdront leurs nageoires⁴⁸³. » Les conseils de la grand-mère à sa petite fille sont des véritables cours de l'école de la vie. La grand-mère donne à l'enfant les clefs de la vie : « Télumée, mon petit verre en cristal, disait-elle pensivement, trois sentiers sont mauvais pour l'homme : voir la beauté du monde, et dire qu'il est laid, se lever le grand matin pour faire ce dont on est incapable, et donner libre cours à ses songes, sans se surveiller, car qui songe devient victime de son propre songe⁴⁸⁴...»

Le texte riche de par son réseau thématique qui se prête à une analyse sur l'enfance, retranscrit aussi la mémoire de l'esclavage. Car l'enfance de Télumée est marquée du sceau de l'esclavage. Descendante d'une lignée d'esclaves depuis son arrière-grand-mère, Minerve, en passant par sa grand-mère jusqu'à sa maman, la petite Télumée hérite de cet esclavage qu'elle porte comme un vêtement. En effet, la grand-mère fut naguère employée comme esclave dans les champs de cannes à sucre :

« Grand-mère n'était plus d'âge à se courber sur la terre des blancs, amarrer les cannes, arracher les mauvaises herbes et sarcler, couper le vent, mariner son corps au soleil comme elle avait fait toute sa vie. Son temps d'ancienne était venu, le cours de sa vie avait baissé ; c'était maintenant une eau maigre qui s'écoulait lentement entre les pierres, en un petit mouvement quotidien, quelques gestes pour quelques sous⁴⁸⁵. »

⁴⁸¹ Romuald-Blaise Fonkoua, « L'école coloniale des écrivains antillais : texte, savoir et idéologie », *art.cit.*, p.81.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 15.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

Si l'aïeule de Télumée, usée par le travail dans les champs de cannes, n'est plus que l'ombre d'elle-même, sa mère aussi n'échappe pas à l'esclavage :

« Petite mère Victoire était lavandière, elle usait ses poignets aux roches plates des rivières, et sous les lourds carreaux lissés à la bougie son linge sortait comme neuf. Tous les vendredis, elle descendait l'ancien sentier des marchandes, arrivait à la route coloniale où l'attendait un énorme ballot de linge venu par une voiture à cheval. Elle hissait le ballot sur sa tête et gagnait les hauteurs de L'Abandonnées. Aussitôt arrivée, elle se mettait à laver son linge en chantant, à le sécher, l'amidonner et le repasser, chantant toujours⁴⁸⁶. »

On ne peut s'étonner que la vie de Télumée soit un véritable combat dans ce roman car l'enfant est condamnée à se battre pour exister. Un débat survint entre la petite fille et sa grand-mère au sujet des champs de cannes à sucre. L'aïeule interdit à sa petite fille de donner sa jeunesse dans les champs de cannes : « [...] mon petit soleil, pourquoi servir tes seize ans comme friandise à un contremaître ? » Si Reine Sans Nom dissuade Télumée de ce travail, elle n'échappe néanmoins pas à une autre forme d'esclavage. En effet, affligée de la maladie de sa grand-mère et des économies qui s'épuisent, Télumée est admise comme bonne chez les Desaragne. Son travail donne satisfaction mais elle est considérée comme un objet :

« [...] les invités eux-mêmes s'en apercevaient, disaient à Mme Desaragne, tandis que je servais le punch : vous avez l'art, ma cousine, de vous entourer de beaux objets... comment donc les dénichez-vous?... Ne vous fiez pas aux apparences, disait froidement Mme Desaragne, le nègre est nègre et depuis que la musique du fouet a quitté leurs oreilles, ils se prennent pour des civilisés...⁴⁸⁷ »

Si l'esclavage est aboli, la vie de servitude continue. La vie de couple de Télumée avec Élie son amoureux d'enfance met fin à son calvaire de bonne chez les Desaragne et lui permet de souffler et de vivre une vie paisible : « Ce fut une des plus belles époques de ma vie [...] Il n'y avait rien de trop beau, rien de trop cher pour notre case et sur notre lit de fer flottait maintenant le couvre-lit de mes rêves [...] Je soignais Élie comme une mère soigne son enfant⁴⁸⁸... » Mais très vite, « la disgrâce⁴⁸⁹ » qui survint à Fond-Zombi, fait vaciller la belle époque de Télumée. Impuissant face à la misère, Elie se met à battre sa femme : « Cette nuit-là, Élie rentra encore tard qu'à l'ordinaire, et me tirant du lit, il commença à me frapper avec acharnement, sans émettre une seule parole⁴⁹⁰. » Leur union tourne désormais au cauchemar : « Ma lassitude devint extrême et je me sentis rassasiée de vivre, saoule et enflée de malheur.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, pp.149-140.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 153.

Élie me frappait maintenant sans aucune parole, sans aucun regard⁴⁹¹.» Ainsi va la vie de Télumé qui enchaîne bonheur et misère. Mais dans les moments d'adversité, Télumée à en mémoire les enseignements de sa grand-mère et son amour qui lui donnent la force de continuer et d'affronter les dures épreuves de la vie car elle se souvient du dicton de Reine Sans Nom : « La femme qui rit est celle-là même qui va pleurer, et c'est pourquoi on sait déjà, à la façon dont une femme est heureuse, quel maintien elle aura devant l'adversité⁴⁹². » Humiliée, battue, méprisée par son homme, la vie de Télumée devient un enfer mais avec l'aide de son aïeule, elle reprend sa vie en mains : « [...]. J'ai lâché mon chagrin au fond de la rivière et il est en train de descendre le courant, il enveloppera un autre cœur que le mien... parle-moi de la vie, grand-mère, parle-moi de ça⁴⁹³...» Au soir de sa vie, sa grand-mère en mourant veut se rassurer d'une chose pour partir en paix. Elle recommande vivement à sa petite fille de quitter Fond-Zombi : « [...]. Il ne faut plus que tu restes à Fond-Zombi, il ne faut plus que tes yeux voient cet homme et cette case... ainsi, ton cœur pourra guérir et peut-être ton pied de chance reflurira⁴⁹⁴. » Ayant retrouvé sa liberté, Télumée se lance à la quête d'un emploi pour sa survie. C'est malheureusement dans les champs de cannes à sucre qu'elle trouve un travail :

« Un contremaître me désigna ma tâche et je me trouvai d'un seul coup plongée au cœur de la malédiction. Les sabres coupaient au ras du sol et les tiges s'affaissaient, les piquants voltigeaient, s'insinuaient partout, dans mes reins, mon nez, mes jambes, mes doigts comprimés ne m'obéissaient plus bientôt je rejetai toutes ces bandes, entrai carrément dans le feu des cannes⁴⁹⁵. »

On le voit, c'est donc le travail de champ de cannes auquel Télumée est condamnée pour gagner son pain : « [...]. C'est là, au milieu de piquants de la canne, c'est là qu'un nègre doit se trouver⁴⁹⁶. » Elle finit par adopter le travail dans les champs de cannes comme mode de vie :

« Et le jour se levait, et je reprenais ma route avec la sueur de la veille, les piquants de la veille, et j'arrivais sur la terre de l'Usine et je brandissais mon coutelas, et je hachais ma peine comme tout le monde, et quelqu'un se mettait à chanter et notre peine à tous tombait dans la chanson, et c'était ça, la vie dans les cannes⁴⁹⁷. »

⁴⁹¹*Ibid.*, p. 155.

⁴⁹²*Ibid.*, p. 157.

⁴⁹³*Ibid.*, p. 172.

⁴⁹⁴*Ibid.*, p. 177.

⁴⁹⁵*Ibid.*, p. 204.

⁴⁹⁶*Ibid.*, p. 205.

⁴⁹⁷*Ibid.*, p. 205.

Partageant la même peine, la même souffrance et la même misère dans les champs de cannes que le vieux Ambroise, Télumée décide de partager sa vie avec ce dernier. Ils sont heureux jusqu'à la mort d'Ambroise qui laisse Télumée veuve : « Ambroise fut enveloppé dans un sac ... on le porta précipitamment au cimetière de la Ramée⁴⁹⁸ ... » Télumée termine sa vie seule et comprend enfin « que toutes les souffrances, et même les piquants de la canne font partie du faste de l'homme⁴⁹⁹ ... » et attend la mort venir sereinement : « [...] mais je mourrai là, comme je suis, debout, dans mon petit jardin, quelle joie⁵⁰⁰ !... »

Le roman de Simone Schwarz-Bart puise sa matière dans l'imaginaire antillais nourri par les contes. Le conte est à la fois à l'origine du roman et à celle de la formation de l'enfant qui va à la découverte du patrimoine culturel et traditionnel de son terroir. On apprend dans le texte que le jeudi était un jour de conte, le jour où la grand-mère contait aux enfants au moins cinq contes :

« [...] Grand-mère déposait précautionneusement sa carcasse dans la berceuse dodine, nous nous asseyions à ses pieds, de part et d'autre, sur de vieux sacs de farines, et après un *De profundis* pour ses morts, Jérémie, Xango, Minerve et sa fille Méranée, elle nous disait quelques contes sur lesquels s'achevaient nos jeudis⁵⁰¹. »

La grand-mère représente la mémoire de l'île mieux encore son histoire et sa géographie par les contes qu'elle offre aux enfants. Ces contes nourrissent leur imaginaire : « elle ouvrait devant eux le monde où les arbres crient, les poissons volent, les oiseaux captivent le chasseur et le nègre est enfant de Dieu⁵⁰². » Elle représente pour ainsi dire une bibliothèque et un patrimoine traditionnel et possède l'art dans la diction et la passion du conte :

« Elle sentait ses mots, ses phrases, possédait l'art de les arranger en images et en sons, en musique pure, en exaltation. Elle savait parler, elle aimait parler pour ses deux enfants, Élie et moi. Avec une parole, on empêche un homme de se briser, ainsi s'exprimait-elle. Les contes étaient disposés en elle comme des pages d'un livre, elle nous en racontait cinq tous les jeudis, mais le cinquième était toujours le même, celui de la fin, le conte de l'Homme qui voulait vivre à l'odeur⁵⁰³ ... »

Un autre élément qui relève de l'oralité et participe du conte est le chant. Les chants qui parsèment çà et là le roman et les histoires imaginaires participent aussi de l'initiation de l'enfant aux rites traditionnels de son île. À travers les chants, la grand-mère initie sa petite

⁴⁹⁸*Ibid.*, p. 228.

⁴⁹⁹*Ibid.*, p. 250.

⁵⁰⁰*Ibid.*, p. 255.

⁵⁰¹*Ibid.*, p. 79.

⁵⁰²*Ibid.*, p. 79.

⁵⁰³*Ibid.*, p. 79.

filles à comprendre la complexité de son île. La grand-mère lui inculque une leçon à travers les chants celle d'avoir un courage de fer et d'affronter les événements de la vie. Devant les vicissitudes de la vie, le chant cultive chez la grand-mère et l'enfant la force, le courage et leur redonne goût à la vie comme c'est le cas dans la demeure des Desaragne où le chant garantit une espérance à l'enfant et lui permet de prendre la vie du bon côté en se remémorant les conseils de sa grand-mère :

« Quelquefois, au milieu de cet ordre, de cette sérénité exsangue, une tristesse soudaine m'envahissait et j'avais soif d'un éclat de rire, et le petit fanal de Reine Sans Nom me hélait, me manquait. Et ces jours-là je me mettais à chanter, tout en faisant mon travail, et mon cœur se desserrait car derrière une peine, il y a une autre peine, c'était là les paroles de grand-mère. Et je voyais se dessiner dans l'ombre le sourire de Reine Sans Nom, le cheval ne doit pas te conduire, ma fille, c'est toi qui dois conduire le cheval, et ce sourire me donnait du cœur au ventre et je faisais mon ouvrage en chantant, et lorsque je chantais je coupais ma peine, je hachais ma peine, et ma peine tombait dans la chanson, et je conduisais mon cheval⁵⁰⁴. »

La rencontre de l'enfant avec Man Cia, connue dans le village comme une grande sorcière, éveille sa curiosité. La conversation entre elles suscite une prise de conscience et une exhortation à prendre courage. La vieille sorcière lui fait prendre conscience qu'elle est « une vaillante petite négresse. Elle ajouta, me couvrant de son beau regard tranquille : tu seras sur terre comme une cathédrale⁵⁰⁵. » Tout comme Reine Sans Nom, Man Cia joue ici le rôle de guide spirituel qui initie l'enfant à la connaissance à la fois physique et métaphysique de son île. L'échange des paroles entre sa grand-mère et Man Cia sur la mort l'introduit *de facto* et si tôt dans un autre monde, celui de l'au-delà :

« Ah, dit man Cia, les morts se servent en premier, maintenant ? Tu le sais, répondit grand-mère en souriant, Jérémie a toujours eu un faible pour la daube de cochon planche. Et comment va-t-il ? S'enquit gravement man Cia. Il ne m'a pas oubliée, dit grand-mère heureuse, il vient me voir toutes les nuits, sans faute. Il n'a pas changé, il est pareil que de son vivant⁵⁰⁶. »

La petite fille est initiée à la mort sans savoir ce qu'est la mort. Elle est de la sorte préparée moralement et spirituellement à la mort car dans la suite du roman, c'est sur ses genoux que sa grand-mère tire sa dernière révérence et l'enfant va garder son sang froid devant cette dure épreuve :

« Elle remuait encore les lèvres, tenait de parler, mais sa langue s'était faite pesante et elle ne dit plus rien. Sa tête était sur mes genoux et je

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 62.

la caressais. Au bout d'un moment, elle s'assoupit et respira faiblement, de plus en plus faiblement et au fur et à mesure, ses mains, sa poitrine ne bougèrent plus et je sus qu'elle était morte⁵⁰⁷. »

Dans la suite du roman *Téluée* exerce le métier de sorcière :

« Mes yeux étaient des miroirs dépolis et qui ne reflétaient plus rien. Mais lorsqu'on m'amena des vaches écumantes, le garrot gonflé de croûtes noires, je fis les gestes que m'avait enseignés man Cia et l'une d'abord, puis l'autre, les bêtes reprirent goût à la vie. Le bruit courut que je savais faire et défaire,... on me hissa malgré moi au rand de dormeuse, de sorcière de première⁵⁰⁸. »

Trainant la réputation de sorcière elle parvient à transformer « l'ange Médard qui a vécu en chien en le faisant mourir en homme. C'est ce miracle qui lui valut le nom de *Téluée Miracle* à l'unanimité de tous les habitants de morne La Folie⁵⁰⁹. »

Tout bien pesé, la grand-mère a appris à l'enfant des leçons de la vie, le pouvoir de résistance, et lui apprend que quelles que soient les circonstances, l'enfant doit garder la foi et la force de continuer la tête haute. En effet, les leçons transmises par la grand-mère ont une plus grande valeur que le savoir dispensé à l'école où l'on apprend aux enfants la culture occidentale dont le but est de gommer tout héritage culturel et traditionnel. Le devoir de l'aïeule a été de transmettre à l'enfant les us et coutumes de son terroir. A travers la figure de l'enfance, de l'esclavage et du conte dans son œuvre, Simone Schwarz-Bart effectue un véritable travail sur la mémoire et sur le passé pour pouvoir, à travers l'écriture, le transmettre aux générations présentes et futures ; transmettre ainsi une partie de l'histoire de la culture de son île. C'est du reste ce qu'elle affirme dans un entretien avec Éliane et Roger Toumson lorsqu'elle dit :

« Je n'ai pas la prétention d'adresser un message. J'écris ce que j'aurai voulu lire. Ce que j'ai cherché moi-même ? Ce que les Antillais devraient avoir dans leur bibliothèque, leur patrimoine. Message, c'est un grand mot. J'aimerais transmettre tout ce que je connais de notre réalité, tout ce que je ressens, mais sans prétention. J'aimerais bien que les Antillais puissent me lire⁵¹⁰. »

A la suite de Simone Schwarz-Bart, André Schwarz-Bart d'origine polonaise, son époux qui a vécu en Guadeloupe, se saisit de sa plus belle plume pour écrire, *La Mulâtresse Solitude*, écrivant une partie de la mémoire de l'esclavage dans l'île de la Guadeloupe au

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 246.

⁵¹⁰ TED. – *Pluie et vent sur Téluée Miracle*. éd. Caribéennes, 1979, n° 2, 21, cité par Dominique Deblaine, « Simone Schwarz-Bart : Au-delà du mythe du moi » dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1994, [dir. Martine Mathieu], p. 158.

temps colonial qu'il laisse aux générations futures. Il s'agit dans ce roman de l'histoire vraie d'un personnage à plusieurs noms, nommée tantôt « Deux-âmes », tantôt, « Rosalie » et tantôt « Solitude » : « [...] mais les humains autrefois l'appelaient Solitude, voilà. (...) ; comme pressée de justifier son appartenance à l'espèce : oh, Rosalie, Rosalie on me disait, et il y en avait aussi qui m'appelaient Deux-âmes ... à cause de mes yeux, vous comprenez⁵¹¹ ? » Mais elle est connue par son dernier patronyme « Solitude » avec lequel elle mena son existence dans l'île de la Guadeloupe. L'enfant Solitude est le fruit d'une union entre une femme esclave déportée d'Afrique nommée Man Bobette et d'un matelot blanc, le père, dont le nom reste inconnu. C'est un enfant dit de la pariade, c'est-à-dire ces enfants conçus sur les bateaux négriers. La pariade est évoquée sans fausse pudeur :

« [...] la Pariade, qui avait lieu un mois avant l'arrivée au port, jetant soudain les matelots ivres sur les ventres noirs lavés à grandes giclées d'eau de mer. Les enfants de la Pariade avaient souvent les traits qui se contrariaient, filaient dans tous les sens, des sourcils hésitants, des yeux entre deux mondes. Et n'en était-il pas ainsi de cette pauvre graine, de cette charmante Sapotille conçue à bord, dans la confusion et l'égarément des mêlées reproductrices⁵¹² ? »

Dès sa naissance, l'enfant Solitude sème le scandale dans le monde noir : née d'une mère noire et d'un père blanc, elle n'est ni noire de peau, ni même blanche mais jaune. Cette particularité est repérée par les maîtres blancs qui la prennent servante dans leur habitation :

« Lorsque naissait un tel produit, digne de servir à la table des Maîtres, on l'enlevait avant qu'il ne prenne les maladies, souvent mortelles, les tours d'esprit et de langage, les mains squameuses qui caractérisaient les bêtes des champs. Un matin comme les autres, sur le conseil du Commandeur, les gens de la Grand-Case se saisissaient du nourrisson pour l'enlever eux-mêmes, à la façon des êtres jaunes qui servaient d'intermédiaires entre les Noirs et les Blancs⁵¹³. »

En 1795 on décrète, en Guadeloupe, l'abolition de l'esclavage qui libère les noirs : « le 7 mai 1795, les troupes de la Convention débarquaient en Grande-Terre de Guadeloupe où elles répandaient le décret d'abolition de l'esclavage ; et le 12 mai suivant, grossies par les esclaves rencontrés en chemin, elles faisaient leur entrée dans le faubourg de la Pointe-à-Pitre. » Après l'abolition de l'esclavage, l'enfant revient vers les siens à la recherche de sa mère mais hélas car elle n'est plus de ce monde. Mais elle est considérée comme étrangère à cause de la coloration de sa peau jaune. Ceux qu'elle considère comme les siens trouvent Solitude étrange car « depuis l'arrivée de la jeune femme, le Moudongue Sanga se tenait en

⁵¹¹ André Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 107.

⁵¹² *Ibid.*, p. 50.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 51.

retrait⁵¹⁴ ... » ; « et une autre personne (...) se tourna vers la créature et lui dit, la voix tremblant d'inquiétude : Tu ne nous veux pas de mal, au moins⁵¹⁵ ? » Lorsqu'ils surent qu'elle était des leurs, elle finit par être reçue dans cette communauté de marron, vivant dans la forêt de la Soufrière. C'est dans cet endroit qu'elle connaît l'amour s'unissant à Maimounin. Elle tombe enceinte et met au monde un enfant. L'abolition de l'esclavage n'a duré qu'un temps et l'esclavage est rétabli : « Huit ans plus tard, le traité de paix avec l'Angleterre ouvrait les océans au sucre et mettait fin à la liberté toute provisoire du nègre⁵¹⁶. » Le retour de l'esclavage suscite des résistances entre l'armée des nègres dirigée par Delgrès et les soldats venus de l'Europe : « au lendemain de sa signature, une flotte importante appareillait du port de Brest, deux vaisseaux de ligne, quatre frégates, une flûte et trois transports montés de vétérans des campagnes d'Italie, d'Autriche et de Prusse, tous soldats de grand talent et commandés par quelques-uns des meilleurs officiers de Bonaparte⁵¹⁷. » Après la chute de Delgrès, les soldats s'emparèrent de Solitude qui était au centre du mouvement de ceux qui s'insurgeaient contre le retour de l'esclavage et après donné naissance à son enfant, elle est exécutée : « Solitude fut exécutée au lendemain de sa délivrance, le 29 novembre 1802⁵¹⁸. » C'est ce dénouement tragique qui met fin à l'histoire de cette dernière, fruit et descendant de l'esclavage.

La *Mulâtresse Solitude* se donne à lire comme récit d'enfance esclave. En effet, André Schwarz-Bart retranscrit dans ce texte les conditions de vie des Antillais dans la seconde moitié du XVIII^e siècle dans un contexte esclavagiste : « la mulâtresse Solitude est née sous l'esclavage vers 1772 : île française de la Guadeloupe, Habitation du Parc, commune du Carbet de Capesterre⁵¹⁹. » C'est l'époque même de l'esclavage, celle où l'esclavage est par excellence un mode de vie. Le Noir est la propriété de son maître. Le colon, Maître absolu, s'arroge toutes les prérogatives et a le monopole sur tout. Il exploite les noirs, enfants, femmes et hommes qui finissent par passer toute leur existence à travailler dans les champs :

« Pourquoi sur les plantations n'y avait-il que des vieilles et de jeunes, alors que parmi les négresses et surtout les mulâtresses d'Habitation, on trouvait aussi une catégorie intermédiaire, des femmes qui n'étaient plus toutes jeunes sans qu'elles fussent déjà vieilles ? Voilà une chose étrange, pensait l'enfant Rosalie. Car sa mère était indubitablement vieille, telle une vieille case branlante, avec sa peau fripée et ses

⁵¹⁴ *Ibid.*, 106.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.137.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

plaques de moisissure grise au visage, ces touffes d'herbe rose sur le corps, un peu partout, comme à toutes celles qui n'ont pas sus passer au travers du fouet⁵²⁰. »

Le destin du Noir esclave de l'époque est on le voit intrinsèquement lié à ce dur noyau de l'esclavage dont il n'a pas les moyens de s'échapper. Ainsi Man Bobette a fini par accepter et épouser les conditions que lui inflige l'esclavage dans les champs de cannes :

« Man Bobette lui disait alors en souriant : Attention, tu fais encore ta chevette ? Et puis elle se levait en silence, d'un air empreint de solennité, elle sortait, elle allait à son champ de cannes habituel, s'enfonçait dans les hauts tiges tremblantes, jusqu'à ne plus entendre les rumeurs de l'Habitation⁵²¹. »

Parfois, il n'y a aucune distinction entre animal et homme dans la description que fait le narrateur de l'esclavage : « Les du Parc employaient le système du Fichier Perpétuel, qui suppose une exploitation stable, harmonieuse, dont les besoins en hommes et en chevaux ne varient pas⁵²². »

Il est notable que ce soit des écrivains contemporains qui tentent de redonner une vie d'enfance dans la condition de l'esclavage. Car, dans le système esclavagiste, l'enfant n'existe pas car l'être humain est nié dans ce qui fait son humanité et donc, d'abord, l'enfance. L'enfant n'est pas sacré mais sacrifié, utilisé et exploité au travail dans les champs. Le passage qui suit illustre cette non-existence : « la négresse Bobette avait accouché d'un produit fort curieux, qui laissait présager une grande valeur future. Une métisse à simples yeux verts avait atteint trois mille cinq cents livres aux enchères de Pointe-à-Pitre⁵²³. » L'enfant Sapotille échappe au travail des champs comme esclave grâce à la couleur de sa peau. Ce n'est qu'à l'âge de 16 ans, que la jeune fille est vendue pour la première fois pour le travail dans les champs de cannes :

« L'enfant fut vendue et livrée le 8 février 1784, en bonne ville de Basse-Terre de Guadeloupe. Il semble même qu'elle était descendue au rang de bête des champs, les derniers mois de son séjour à l'Habitation du Parc. Les nouveaux Maîtres l'estampèrent à l'épaule et la mirent au travail de la canne⁵²⁴. »

Le privilège qu'elle avait eu lui est ôté.

⁵²⁰*Ibid.*, p. 54.

⁵²¹*Ibid.*, pp. 56-57.

⁵²²*Ibid.*, p. 49.

⁵²³*Ibid.*, p. 68.

⁵²⁴*Ibid.*, p. 82.

S'il y a un lien à établir entre enfance et esclavage, il est plus évident dans le conte à travers lequel la mémoire de l'enfance se construit. *La Mulâtresse Solitude* peut se prêter aussi à une étude sur le conte. Dès l'incipit, dans la première partie du texte, ce qui est donné au lecteur est la formule traditionnelle du conte : « il était une fois⁵²⁵. » Il s'agit d'un conte qui retrace l'histoire de Bayangumay et de ses origines qui « était apparue sur terre vers 1750, dans un paysage calme et compliqué de delta, en une contrée où se mêlait les eaux claires d'un fleuve, les eaux vertes d'un océan, les eaux noires d'un marigot – et où l'âme était encore immortelle, dit-on⁵²⁶. » Bayangumay tire son origine « en langue diola : Celle dont les cils sont transparents⁵²⁷. » L'enfant Bayangumay est donnée comme épouse à « Dyadyu, un vieil ami de son père, en souvenir d'une chasse qu'ils firent du côté des montagnes du Mahor, dans les temps regrettés de leur jeunesse⁵²⁸... » ; la petite fille a coutume de l'appeler Fiancé. Ce conte rappelle les coutumes traditionnelles africaines anciennes où on donnait les petites filles en mariage dès leur petite enfance. Mais ce conte est plein de surprises et de rebondissements car le vieux Dyadyu en s'unissant à la petite Bayangumay désirait seulement s'unir à feu sa grand-mère Pwongwé. Il y aurait une idylle entre eux, une triste histoire⁵²⁹. » Ce conte du commencement a un lien avec la suite du texte. En effet, ce conte retrace la généalogie de l'enfant Solitude dans la deuxième partie.

L'enfant Solitude est issue de Bayangumay sa mère. Le portrait en est donné : « celle qui fut Bayangumay regarda partir son enfant d'un œil froid⁵³⁰. » Dans la deuxième partie consacrée au récit de Sapotille, la narration même du récit relève des éléments du conte mêlant les imaginaires africain et antillais. Les chants du patrimoine culturel et oral africain, sont mentionnés comme cette berceuse qui chante l'Afrique que « la petite fille entendait pour la première fois : Nous nous en allons dans la nuit. Nous marchons dans les ténèbres. Dans la douceur et dans la mort⁵³¹. » Ce chant est court mais il en dit long car il fait écho à une mémoire, celle marquée par les Dieux d'Afrique :

« La voix du nègre à pilon s'éleva avec la même réserve, la même lenteur de cérémonie qu'il avait mise dans son chant :

- Je te l'ai dit cent fois, négresse, nous ne sommes pas ici pour servir de bœuf au Blanc. Ce sont les Dieux d'Afrique qui nous envoient, afin que nous prenions possession de ce pays. Tous ceux qui suivent la

⁵²⁵*Ibid.*, p. 11.

⁵²⁶*Ibid.*, p. 11.

⁵²⁷*Ibid.*, p. 12.

⁵²⁸*Ibid.*, pp. 12-13.

⁵²⁹*Ibid.*, p. 15.

⁵³⁰*Ibid.*, p. 51.

⁵³¹*Ibid.*, p. 60.

voix des Dieux prendront le bateau du retour ; tandis que les bœufs, ce qui lèchent le bois de leur joug, ils serviront les Maîtres au ciel comme ils l'ont fait sur terre⁵³². »

Le chant s'entend dans le texte : « Odidilo. Le bateau est dans les bois. Allons monter. Allons⁵³³. » En effet, ce chant pose une véritable problématique, celui du retour des esclaves déracinés vers leurs origines, vers leurs villages, leurs nations : « Cher nègre, ta bouche souffle la vérité, mais le feu même qui réchauffe les uns brûle les autres. Ceux qui ont encore une nation, un village, ils pourront sans doute prendre le bateau du retour ; mais ceux dont la nation n'est plus, ceux dont le village est détruit et dont les ancêtres sont morts... ceux-là où iront-ils donc, mon bon nègre⁵³⁴ ? » Mais les espoirs « d'un retour vers le pays natal » sont vains car déracinés et loin de leur patrie, les esclaves ne peuvent y retourner et abdiquent : « Paix et paix, dit alors le pilon d'une voix calme. Ici nous apprenons que notre patrie est plus grande que notre village ; ici, même ceux qui ont un village apprennent à l'oublier⁵³⁵. » Le chant devient un moyen pour soutenir les esclaves dans toutes les situations mais ce n'est plus le chant venu d'Afrique mais une parodie de la Marseillaise :

« Allons enfants de guinée. Le jour de travail est arrivé. Ah telle est notre destinée. Au jardin avant soleil levé. C'est ainsi que la loi l'ordonne. Soumettons-nous à son décret. Travaillons sans aucun regret. Pour mériter ce qu'on nous donne. A la houe, citoyens formez vos bataillons. Fouillons avec ardeur faisons de bons sillons⁵³⁶. »

A travers le chant, se donne à lire la mémoire noire des esclaves mais aussi celle de leur servitude qu'ils tournent en dérision pour avoir la force de lutter, de résister et d'espérer un autre sort.

Le conte se donne à lire aussi à travers le merveilleux dans le récit en témoigne la description que le narrateur fait des personnages. En effet, le personnage de la mère est présenté sous plusieurs aspects. Pour « les Blancs c'était une sauvageonne⁵³⁷ » ; pour les Noirs « une diablesse d'Afrique⁵³⁸ » ; « certains la dénommaient aussi Mangouste, et d'autres la Reine aux longs seins comme dans les proverbes⁵³⁹. » Pour l'enfant, « sa mère était indubitablement vieille, telle une vieille case branlante, avec sa peau fripée et ses plaques de moisissure grise au visage, ces touffes d'herbe rose sur le corps, un peu partout, comme à

⁵³²*Ibid.*, p. 61.

⁵³³*Ibid.* p. 62.

⁵³⁴*Ibid.*, p. 62.

⁵³⁵*Ibid.*, p. 62.

⁵³⁶*Ibid.*, p. 95.

⁵³⁷*Ibid.*, p. 54.

⁵³⁸*Ibid.*, p. 54.

⁵³⁹*Ibid.*, p. 54.

toutes celles qui n'ont pas su passer au travers du fouet⁵⁴⁰. » Ce personnage apparaît encore mystérieux car elle « avait une oreille manquante⁵⁴¹ » et une « démarche d'insecte abîmé, de mouche à laquelle on a enlevé une aile⁵⁴². » On le voit, le portrait que fait le narrateur du personnage de Man Bobette est travaillé par la magie du conte où cette dernière incarne plusieurs secrets :

« Et pourtant – était-ce là son secret ? Selon qu'on la regardait sous un certain angle, par exemple endormie, dans l'ombre de la case, la tête posée sur la mauvaise oreille, elle avait l'air si jeune avec son profil à peine entamé, ses yeux qu'on ne voyait pas, sa bouche toute fermée sur les chicots, qu'on aurait pu la compter parmi les plus jeunes mamans de l'Habitation du Parc. Parfois aussi, quand elle se tenait assise, le torse et le cou bien droits, telle une Blanche ou une Mulâtresse, elle devenait subitement si gracieuse⁵⁴³... »

Le récit de l'enfant Sapotille est aussi nourri par l'imaginaire du conte tout comme celui de sa mère. En effet, les agissements de l'enfant Sapotille ne relèvent pas de ce monde. Un des aspects les plus étranges chez l'enfant est son rire. A travers son rire, l'enfant apparaît comme une sorte de transition entre le mode des vivants et celui de l'au-delà. C'est d'ailleurs la principale cause du fait de sa circulation sur le marché d'esclaves. Mais l'enfant si mystérieuse par son rire fut lâchée « sur un autre marché d'esclaves⁵⁴⁴ » avant d'être achetée par le « chevalier de Dangeau le 23 aout 1787 à une vente criée en la maison communale de la Pointe-à-Pitre⁵⁴⁵. » Les romans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* et *La Mulâtresse Solitude* puisent leur matière dans le conte et l'esclavage. Le conte et l'esclavage sont ainsi dépositaires de ces deux romans car ils sont des éléments essentiels qui nourrissent le récit d'enfance qui se construit dans le but de transmettre aux générations futures les us et coutumes de leurs civilisations marquées par l'esclavage.

⁵⁴⁰*Ibid.*, p. 54.

⁵⁴¹*Ibid.*, p. 55.

⁵⁴²*Ibid.*, p. 55.

⁵⁴³*Ibid.*, p. 55.

⁵⁴⁴*Ibid.*, p. 85.

⁵⁴⁵*Ibid.*, p. 85.

2- Autonomie d'un récit d'enfance aux Antilles

Du côté des écrivains.

Outre les textes qui évoquent l'enfance sans trop s'appesantir comme dans les exemples que donne Suzanne Crosta ci-dessus, le récit d'enfance antillais devient autonome autour des années 1990. Le premier qui ouvre la voie en publiant le récit consacré exclusivement à son enfance est Patrick Chamoiseau en 1990 avec *Une enfance créole I, Antan d'enfance*, premier volume de la trilogie qui est la première évocation de l'enfance antillaise de l'auteur, présenté dans le chapitre précédent comme première œuvre de notre corpus. Après 1990, les récits d'enfance antillais se publient et connaissent une évolution sans partage. Les écrivains en font une préoccupation majeure et la question de l'enfance devient un thème majeur chez ces auteurs antillais qui nous proposent une variété des récits d'enfance qui font la spécificité même du récit d'enfance antillais.

Raphael Confiant publie en 1991, *Eau de café*⁵⁴⁶ texte dans lequel l'auteur revient sur son enfance antillaise dans les années 1960 sous la forme de trente et huit petits chapitres qui constituent comme un album de photos jaunies qui se mettraient soudain à bouger au sens où l'entend Daniel Delas⁵⁴⁷. L'auteur décrit dans ce texte des souvenirs d'une enfance passée à Grand'Anse, au nord de la Martinique. Le protagoniste cherche à connaître le secret d'Antilia, enfant rejetée, car venue de nulle part, et recueillie par Eau de Café. Raphael Confiant publie en 1993 un autre récit d'enfance sous le titre *Ravines du devant-jour*⁵⁴⁸. Dans ce récit, il brosse l'évolution de l'enfant qu'il était entre sept et dix ans, jusqu'à la fin de son enfance marquée par son entrée dans le monde des adultes. Il analyse, tour à tour et avec une lucidité souriante, la formation du petit chabin querelleur qu'il fut, mal dans sa peau. Mais ce récit n'est pas qu'une apologie de l'enfance mais se présente aussi comme une occasion pour l'auteur de peindre une culture car le récit trouve son origine dans un « nous » englobant la communauté créole.

On retrouve Patrick Chamoiseau en 1994 qui publie le deuxième volume de sa trilogie sur l'enfance, *Chemin d'école*, comme nous l'avons indiqué précédemment. D'autres auteurs publient aussi des récits d'enfance. Il s'agit notamment d'Ernest Pépin qui fait paraître *Coulée d'or* en 1995. Dans ce récit, Ernest Pépin emploie la forme classique du roman, la première

⁵⁴⁶ Raphaël Confiant, *Eau de café*, Paris, Grasset, 1991.

⁵⁴⁷ Daniel Delas, *Littérature des Caraïbes de langue française*, Paris, Nathan Université, 1999, p. 111.

⁵⁴⁸ Raphaël Confiant, *Ravines du devant-jour*, Paris, Gallimard, 1993.

personne, pour ressusciter les souvenirs de son enfance vécue en Guadeloupe. Cette remontée à l'enfance passe par l'exaltation de la langue créole qui occupe une place prépondérante dans ce récit bien que le texte soit écrit en français. Ernest Pépin se sert du créole dans ce récit dans le but de décrire les réalités spécifiques aux Antilles en rendant hommage à son grand-père Réache qui symbolise la transmission de la culture guadeloupéenne, et surtout la culture orale.

Daniel Maximin présenté dans le chapitre deux écrit *Tu, c'est l'enfance*⁵⁴⁹ qui aborde son enfance dans la Guadeloupe en 2004. Patrick Chamoiseau clôt le dernier volume de sa trilogie sur l'enfance, *À bout d'enfance*⁵⁵⁰ en 2005. Ces écrivains font rentrer le récit d'enfance antillais dans « l'ère du soupçon⁵⁵¹ » pour reprendre le titre d'une étude de Danielle Delteil sur le récit d'enfance de Patrick Chamoiseau *Une enfance créole I, Antan d'enfance*.

Avec ces derniers, le récit d'enfance devient un genre prisé et se publie à une vitesse exponentielle, récit d'enfance somme toute important sur les plans politique, économique et social. Suzanne Crosta remarque :

« C'est après la Deuxième Guerre mondiale qu'on voit se cristalliser et s'épanouir des sentiments et des mouvements de revendication politique et culturelle (Négritude, Antillanité, Créolité), où les notions de citoyenneté, de pluralisme culturel, de tolérance sont annoncées par les récits d'enfance qui constituent les fondements importants⁵⁵². »

Ce qui fait la spécificité du récit d'enfance antillais réside dans le constat que fait cette critique de la production littéraire des auteurs de la caraïbe francophone (Martinique, Guadeloupe, Guyane). En effet, Suzanne Crosta souligne : « leurs œuvres littéraires, en plus de réhabiliter les croyances populaires et l'oralité caribéenne, s'ouvrent au dialogue d'autres traditions littéraires et culturelles afin de forger une forme narrative correspondant à leurs héritages multiples⁵⁵³. » Ainsi le récit d'enfance antillais se nourrit de tout le passé de l'Histoire des Antilles pour traduire les préoccupations de l'époque et celles de nos jours en suivant l'évolution de leur civilisation. Sous le couvert de l'innocence, le lecteur est appelé à

⁵⁴⁹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, Paris, Gallimard, 2004.

⁵⁵⁰ Patrick Chamoiseau, *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, 2005. Re-publié comme *Une enfance créole III, À bout d'enfance*, aux éditions Gallimard, 2006. La troisième partie, *À bout d'enfance*, est consacrée à la découverte progressive des filles et au questionnement autour de la sexualité, de l'amour et de la séparation de la famille ce qui fait rentrer le petit négroillon dans le monde des adultes. Ce récit marque donc la fin de l'enfance et de l'adolescence du petit négroillon.

⁵⁵¹ Nathalie Sarraute avait fait du soupçon le moteur de l'innovation romanesque (*L'Ère du soupçon*, 1950).

⁵⁵² Suzanne Crosta, Récit d'enfance antillaise, *op.cit.*,

⁵⁵³ *Ibid.*,

reconnaître la sagesse de toute une communauté spontanément et candidement reflétée par l'enfant, souligne Suzanne Crosta⁵⁵⁴.

Du côté des écrivaines

L'autre particularité du récit d'enfance antillais est celle des voix des femmes qui se font entendre pour s'affirmer dans ce domaine même si « tout ce qui touche à la femme noire est objet de controverse⁵⁵⁵ », pour reprendre les propos de Maryse Condé. Le récit d'enfance est associé à l'écriture féminine, les écrivaines ayant une prédilection pour le développement psychologique de l'être humain, de par leurs fonctions biologique et éducative. Nathalie Schon constate :

« Jusqu'à une époque récente, les genres littéraires que les femmes ont privilégiés sont ceux du "je" : la poésie (plus lyrique qu'épique), la lettre, le journal intime, le roman autobiographique. A travers le discours autobiographique, il s'agit pour les femmes de s'établir comme sujet, de s'écrire autre que ne l'ont écrite les hommes, non plus de l'extérieur mais de l'intérieur. Le corps féminin est, plus que le corps masculin, morcelé dans la littérature masculine. Le corps senti, et non pas vu, reconquiert son unité. Le retour à l'enfance participe à la quête d'identité : l'enfance est pour les femmes le moment de l'intégrité⁵⁵⁶. »

Les romancières antillaises se sont imposées par leurs productions littéraires pour dénoncer les méfaits de cette société et se sont affirmées pour marquer leur existence. Dans cette mouvance, leurs œuvres littéraires s'inscrivent dans un projet vaste qui consiste d'une part à retracer et à chanter à la fois les merveilles mais aussi les mauvaises conditions vécues par les populations de leurs îles mais aussi à faire revivre l'enfance. Ainsi donc, au sein de ce vaste champ de la littérature antillaise, plusieurs femmes ont entrepris d'écrire sur le thème de l'enfance. Dans leurs écrits sur l'enfance, les romancières mettent l'accent sur l'expérience première du personnage principal. Il s'agit en clair des textes où c'est l'enfant mieux encore la petite fille qui est protagoniste. La première est Mayotte Capécia avec *Je suis Martiniquaise*

⁵⁵⁴ *Ibid.*, Suzanne Crosta poursuit et dit : « Par ailleurs, les récits d'enfance pourraient nous offrir quelques pistes pour comprendre le jeu des illusions : tantôt la réalité se voile sous la fiction, tantôt s'érige en réalité. Sous le prétexte de dire, de communiquer les spécificités du "moi", se profile aussi le besoin de dire l'autre versant du "moi" qui se sent étranger : c'est l'orphelin/e dans sa propre famille et dans sa société en raison de ses prises de position ou de sa scolarisation ou de sa passion pour la lecture et l'écriture, prix à payer pour devenir écrivain/e dans une société où prime la parole. »

⁵⁵⁵ Maryse Condé, *La parole des femmes, essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 3.

⁵⁵⁶ Nathalie Schon, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles francophones*, Paris, Karthala, 2003, p. 230.

en 1948 qui ouvre la voie que nous avons analysée précédemment. A travers son œuvre autobiographique, Mayotte Capécia s'interroge sur l'enfant qu'elle a été depuis la naissance jusqu'à l'âge adulte, en passant par une dure adolescence. Même si, comme le remarque Suzanne Crosta :

« Elle n'offre aucune solution à l'enfant, qu'elle était et qu'elle a mis au monde, elle demeure une des premières écrivaines à soulever les relations et les hostilités raciales entre les divers groupes de la communauté martiniquaise (Békés, Métros, Mulâtres, Noirs...). La situation de Mayotte Capécia et de son enfant sert de point de départ à une réflexion sur les difficiles négociations entre culture et race⁵⁵⁷. »

Une autre voix de femme se fait entendre dans ce domaine et publie le récit qui met en avant la figure de l'enfant. C'est le cas de Michèle Lacrosil. Dans ce texte, la romancière fait une critique de l'éducation des jeunes filles peu après l'esclavage. Maryse Condé parle : « des différents types d'éducation qu'une jeune fille recevait aux Antilles afin de mesurer les ravages qu'ils pouvaient exercer sur (leur) vie future⁵⁵⁸. » Michèle Lacrosil dans *Sapotille et le serin d'Argile*, (1960), fait une critique des conditions précaires en milieu scolaire de l'époque et accorde à l'enfant une place de choix. Maryse Condé écrit :

« Sur le "Nausicaa", Sapotille Sormoy revit les événements marquants de sa vie, événements qui la conduisent à s'exiler. L'enfance occupe une place grande dans ses souvenirs. Elle a été élevée au pensionnat Saint-Denis, principalement conçu pour l'éducation des femmes de békés ou de grands mulâtres. Aussi sa présence en un pareil lieu est-elle un scandale et les religieuses, Sœur Scolastique, en particulier, le lui font bien sentir. Trop jeune encore, elle ne comprend pas ce qu'on lui reproche et se borne à souffrir, à ressasser les humiliations jusqu'au jour où elle a une révélation et comprend le sens des exorbitations, des brimades jusque-là non qualifiées⁵⁵⁹. »

Le thème de l'enfance apparaît sous plusieurs formes dans les écrits des écrivaines antillaises. Si ces dernières n'écrivent pas sur l'enfance, elles écrivent pour l'enfance dans des publications qui relèvent de la littérature de jeunesse. C'est le cas notamment de Maryse Condé qui a publié des textes sur ce genre et qui a déjà fait l'objet d'une analyse dans le chapitre précédent. Gisèle Pineau née en 1956 en Guadeloupe prend le relais et arrive à l'écriture à travers ce genre. Christiane Chaulet Achour écrit : « *Un papillon dans la cité* (Sépie, 1992) est le premier roman de Gisèle Pineau : elle entrait en littérature par la littérature de jeunesse⁵⁶⁰. » C'est à travers la littérature de jeunesse que l'écrivaine écrit sur

⁵⁵⁷ *Ibid.*,

⁵⁵⁸ Maryse Condé, *La parole des femmes, essai sur des romancières des Antilles de langue française, op.cit.*, p. 9.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁶⁰ Christiane Chaulet Achour, « Déambulations génériques des écrivaines antillaises », dans *Interculturel/Francophonies*, (Lecce), n° de Nov-Déc. 2005, p. 5.

l'enfance qu'elle met en scène dans ses textes. En 1996, elle évoque l'enfance en dans *L'Exil selon Julia*. Daniel Delas écrit à ce sujet :

« Récit d'une enfance mi-française mi-antillaise, entre un père militaire de carrière, et donc bien souvent absent, et une mère très aliénée culturellement, sauvée du naufrage par la merveilleuse grand-mère, Man Ya, qui puise son inaltérable force dans l'authentique culture orale de son île et y initie sa petite-fille⁵⁶¹. »

En 2004, paraît aux éditions Bayard Jeunesse, *Case mensonge*. Le texte raconte comme l'écrit Christiane Chaulet Achour : « l'histoire de Djinala, l'année de ses douze ans ; elle vit dans un quartier très pauvre et mal famé d'une commune de la Guadeloupe. Elle va connaître l'histoire de sa naissance et sortir progressivement du malaise de sa vie en comprenant mieux ce qui l'entoure⁵⁶². »

On retrouve Maryse Condé en 1999 qui publie un récit consacré à l'enfance intitulé *Le cœur à rire et à pleurer* qui fait l'objet de notre corpus et qu'on a déjà analysé. À travers leurs récits d'enfance nous dit Suzanne Crosta, les auteurs antillais ambitionnent de :

« faire connaître et valoriser la diversité des cultures, surtout des petits pays ; partager le mystère de l'aventure humaine en remontant aux sources des civilisations afro-asiatiques ; enfin valoriser une formation établie sur des fondements universels dans la polyvalence des civilisations, de toutes les civilisations : d'Europe, d'Asie, d'Afrique, de l'Inde et de l'Amérique, d'Océanie même, en ajoutant toutes les Îles qui ont porté le flambeau de l'humain⁵⁶³. »

De nos jours, que l'on soit du côté des écrivaines ou des écrivains, ces œuvres littéraires ambitionnent de développer la littérature antillaise et de donner à lire le récit d'enfance comme genre à part entière qui est un des moyens de traduire la manière d'être au monde aux Antilles dans une perspective diachronique et synchronique. Le récit d'enfance écrit par des adultes ne parle pas que du monde des adultes car selon Alain Schaffner, « le récit d'enfance ne vient pas simplement mimer la bonne conscience de la société des adultes⁵⁶⁴. » Suzanne Crosta écrit :

« L'enfance est à divers degrés imaginée, inventée, créée à travers le prisme des expériences du passé et de la mémoire. Les enfants sont conçus en dehors de la communauté adulte, mais ils lui sont

⁵⁶¹ Daniel Delas, *Littérature des Caraïbes de langue française*, op.cit., p. 86.

⁵⁶² Christiane Chaulet Achour, « Déambulations génériques des écrivaines antillaises », art.cit., p. 5.

⁵⁶³ Suzanne Crosta, « Le récit d'enfance aux Antilles : quelques piste de réflexion » op.cit., p. 6.

⁵⁶⁴ Alain Schaffner, « Écrire l'enfance », dans *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Arras : Artois Presses Université, 2005, p. 318.

subordonnés, et cette position ambiguë permet une mise à distance des conventions et des comportements de la communauté⁵⁶⁵. »

Les grands poètes et pères de la négritude ont, à un moment donné, convoqué l'enfance pour transmettre leur nostalgie, leurs rêves et leur convictions. Léopold Sédar Senghor écrivait : « il m'a suffi de nommer les choses, les éléments de mon univers enfantin pour prophétiser la Cité de demain, qui renaîtra des cendres de l'ancienne, ce qui est la mission du poète⁵⁶⁶. » Aimé Césaire n'a pas manqué de se servir de l'image de l'enfant dans son chef-d'œuvre *Cahier d'un retour au pays natal* analysé dans le chapitre inaugural, pour lancer un cri ardent pour lequel il a été le porte-parole de son peuple.

*

**

Dans ce chapitre qui s'est voulu une étude sur la spécificité du récit d'enfance comme genre littéraire, il a été question de voir l'évolution du thème de l'enfance qui a donné naissance au récit d'enfance depuis l'Antiquité en passant par le Moyen Âge à nos jours. On a vu que la question de l'enfance telle qu'elle apparaît aujourd'hui existe depuis l'Antiquité mais n'occupe pas une place de choix parmi les préoccupations de cette période. L'enfant y est évoqué mais n'a pas sa place. Cette présence-absence négative se poursuit dans les écrits des penseurs chrétiens qui lèguent à la postérité une perception profondément pessimiste et négative dont va hériter le Moyen Âge. La perception de l'enfant évolue au fil des siècles. Au XVI^e siècle, l'enfant apparaît dans les écrits des auteurs comme Montaigne et Rabelais mais ne fait pas partie des préoccupations majeures de l'époque. Le même constat s'observe au XVII^e siècle où l'enfant est évoqué mais sa place reste encore insignifiante y compris celle du récit d'enfance qui n'apparaît et n'existe pas. Mais il faut le souligner, la question de l'enfance connaît des améliorations importantes au XVIII^e siècle qui est le siècle de l'émergence de l'enfance révélé par les travaux de Jean-Jacques Rousseau. La publication, des autobiographies, des récits de vie, participe à la fois de l'émergence de l'enfance ou de récit

⁵⁶⁵ Suzanne Crosta, « Le récit d'enfance aux Antilles : quelques piste de réflexion » dans *Revue de l'Association des Professeur-e-s de Français des Universités et Collèges Canadiens*, Voix plurielles, op.cit., p. 5.

⁵⁶⁶ Léopold Sédar Senghor, « Postface » dans *Éthiopiennes*, Paris, Le Seuil, 1956, p. 160.

d'enfance qui naît dans des récits de vie globaux pour reprendre les propos de Philippe Lejeune. Le récit d'enfance à la fin du XVIII^e siècle est tributaire de l'autobiographie et du récit de vie. C'est véritablement au XIX^e siècle que naît d'une manière isolée c'est-à-dire autonome le récit d'enfance. Trouvant ses marques au XIX^e siècle, le récit d'enfance, s'affirme au XX^e siècle dit siècle de l'enfance et du récit d'enfance.

En ce qui concerne la littérature antillaise objet de notre étude, le thème de l'enfance est évoqué d'abord en poésie comme traces de l'enfance chez Saint John Perse et Aimé Césaire. À la suite de ces deux grands poètes, revenaient à deux romanciers, Mayotte Capécia et Joseph Zobel, de servir de « modèles » (surtout le second) en matière du récit d'enfance antillais. C'est véritablement en 1990 que le récit d'enfance antillais émerge sous la plume de Patrick Chamoiseau suivi de Raphaël Confiant en 1993. À partir de cette année, le récit d'enfance antillais a connu une évolution constante et continue à paraître. À travers leurs récits d'enfance, les auteurs antillais regardent dans le passé pour penser l'identité et tirer des leçons sur la colonisation et l'esclavage. Simone Schwarz-Bart et André Schwarz-Bart se servent du conte et de la mémoire de l'esclavage pour décrire les figures des enfants dans leurs romans. De la sorte, il y a une filiation entre enfance/ conte/ esclavage. Ils lèguent à la postérité la richesse de la culture traditionnelle antillaise marquée par l'esclavage.

Le récit d'enfance a été aussi la préoccupation des écrivains africains et maghrébins. En 1950, Camara Laye publie *L'Enfant noir*, récit autobiographique dans lequel il revient sur les premières années de sa vie. D'autres auteurs font comme lui et publient les textes où ils reviennent sur l'enfance. C'est le cas notamment de Cheikh Hamidou Kane et Amadou Hampâté Bâ. Tous ces auteurs s'inclinent devant l'enfance pour traduire mieux leurs problèmes et les préoccupations de leur environnement. Camara Laye chante une Afrique paradisiaque, berceau de l'humanité où prévaut la tranquillité, la paix, la joie véhiculées par les cultures traditionnelles africaines. Amadou Hampâté Bâ édifie le lecteur sur la société malienne à une époque donnée de son histoire. Dans cette même mouvance, le romancier algérien, Mouloud Feraoun, publie son récit autobiographique qui marque durablement ses successeurs et ses lecteurs.

DEUXIÈME PARTIE :

Choix narratifs et choix discursifs dans les trois récits d'enfance

Chapitre I :

Récit d'enfance et stratégie narrative : modalités d'énonciation par l'étude des personnes verbales

Le récit d'enfance qui a acquis sa notoriété en tant que genre littéraire jouit aujourd'hui d'une autonomie certaine. Trouvant d'abord ses marques dans le genre autobiographique, le récit d'enfance s'est peu à peu développé pour s'affirmer comme genre majeur qui se publie d'une manière autonome au cours du XIX^e siècle. Désormais, il paraît et s'énonce sous plusieurs formes parmi lesquelles l'énonciation à la première personne « Je ». Celle-ci partage souvent avec la seconde « Tu » et la troisième personne « Il ou Elle » l'espace de la narration.

Le corpus choisi offre ces trois énonciations du récit d'enfance. De façon dominante, Patrick Chamoiseau écrit son récit à la troisième personne, Maryse Condé choisit le « Je » de l'autobiographie et Daniel Maximin l'énonciation à la deuxième personne « Tu ». Ce chapitre ambitionne donc de voir comment l'usage de ces personnes verbales rend visibles les objectifs que se fixe chaque auteur. Il permet aussi d'analyser les différentes stratégies narratives adoptées pour faire le récit d'une enfance dans une société.

Pour raconter l'enfance, les auteurs de notre corpus utilisent plusieurs modalités d'énonciation. Celles-ci sont mises en exergue par les personnes verbales suivantes : « Il » et « Je » chez Patrick Chamoiseau, « Je » chez Maryse Condé et « Tu » et « Je » chez Daniel Maximin.

I.1.- Le « Il » de l'adulte face au « Je » de l'enfant chez Patrick Chamoiseau

Écrire l'enfance n'a jamais été une tâche facile. En effet, les auteurs qui l'ont fait se sont heurtés à la question du comment écrire, raconter et même dire l'enfance, période éloignée dans le temps de l'adulte en train d'écrire.

Patrick Chamoiseau partage son énonciation entre le « moi je.. », la troisième « Il » et la deuxième personne « Tu ». Ce jeu de personnes verbales nous met ainsi en présence d'un texte aux voix diversifiées ouvrant sur un récit aux identités plurielles. On se demandera, au

cours de l'analyse, si l'on peut parler de polyphonie ou plutôt d'une distribution de voix narratrices exemplifiant le sujet mis en scène, l'enfant. Patrick Chamoiseau délègue à un narrateur le soin de raconter son histoire à la troisième personne, ce qui permet la distance et la non-implication car le narrateur d'*Antan d'enfance* semble créer une distance entre le narrateur adulte et le narrateur enfant par cet usage de la troisième personne. Le passage qui suit en est l'illustration :

« Le négrillon était devenu un docteur en ruses de la merveille. Il savait combien le réel y puisait pour qu'une vie tienne debout. Mais à qui raconter ça ? Et quel sommeil trouver dans un noir si peuplé ? Et comment ne pas être inquiet quand Man Ninotte, inconsciente, soufflait la dernière lampe⁵⁶⁷. »

Lorsque la première personne intervient, elle fait part du regard actuel de l'adulte sur cet enfant qu'il fut : « Ô mes frères, vous savez cette maison que je ne pourrais décrire, sa noblesse diffuse, sa mémoire de poussière⁵⁶⁸. » A ce propos, Susanne Gehrmann remarque :

« Mises à part les incursions dialogiques du Je-narrateur avec la mémoire, les répondeurs ou sa mère et quelques rares commentaires du narrateur adulte du présent, il est frappant que le "Je" s'éclipse pratiquement du récit et l'histoire du garçon nommé le "négrillon" tout au long du texte se dit à la troisième personne⁵⁶⁹. »

Ainsi l'auteur distingue l'enfant et l'adulte comme l'indique Suzanne Crosta lorsqu'elle écrit :

« [...] Dès qu'on lit les premières lignes d'*Antan d'enfance* de Chamoiseau, le lecteur est surpris de constater l'emploi de la troisième personne. L'alternance des deux voix, celle de la première personne et celle de la troisième personne, privilégie une lecture axiologique de cette plage temporelle que représente l'enfance. Le narrateur adulte, qui se souvient de son enfance, s'exprime à la première personne lorsqu'il intervient dans le récit, ou pour s'interroger sur les prémisses de son projet mnémotique. Le recours à la troisième personne est utilisé plus souvent quand le narrateur décrit les événements du passé à travers les yeux du "petit négrillon". Ce jeu de la modalité narrative accuse l'écart temporel qui sépare le narrateur-adulte du personnage-enfant, et a pour effet d'insister sur la situation de dépendance qui caractérise leur mise en relation dans les conventions du récit d'enfance⁵⁷⁰. »

⁵⁶⁷ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance : Une enfance créole I*, op.cit., p. 176.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁶⁹ Susanne Gehrmann, « La Traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », *Revue de l'université de Moncton*, vol. 37, n°1 2006, p. 69.

⁵⁷⁰ Suzanne Crosta, « Récit d'enfance antillais » (5), *Maronner le récit d'enfance : Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant, op.cit.,

Cette distinction permet de présenter les événements vécus par l'enfant du point de vue de l'adulte observant et se souvenant du négriillon. Cette idée est présente dans la séquence narrative du goûter :

« Ces soupes avec le temps se muaient en une mangrove de saveurs, capable d'alimenter les énergies de tout le monde. Il imagine la vapeur épicée troublant ces pièces où les manmans mettaient dehors leurs talents culinaires. Elles rivalisaient d'audaces afin de parfumer les saumures du poisson, faire lever d'odorantes fritures, mieux transmettre à l'univers qu'il y avait de leur côté, ce jour-là, non pas une misérable sauce de morue mais une tranche de viande⁵⁷¹. »

Daniel Delteil constate quant à lui que « ce "Il" est lui-même double. Il désigne le plus souvent le négriillon, c'est-à-dire l'enfant qu'il était. Il est aussi parfois l'homme d'aujourd'hui, non pas celui qui écrit, mais celui que le négriillon est devenu⁵⁷² ». La tâche que se donne le narrateur d'*Antan d'enfance* est de saisir et de décrire le monde du « négriillon » en arpentant son territoire d'enfance dans ses états magiques et merveilleux. Dans la première partie, le narrateur suit l'aventure de l'enfant. Enfermé et seul, livré à lui-même dans sa maison, il s'attache au monde animal qui s'offre à lui. Son enfance, le négriillon la partage avec les araignées, les fourmis et les ravets qu'il observe : « Ces derniers l'érigeront en observateur d'araignées, de fourmis et de ravets, avant – bien entendu – d'en faire un tueur⁵⁷³. » Ces choses ignorées par les adultes qui n'y prêtent pas attention et les jugent futiles sont, aux yeux de l'enfant, importantes. L'enfant est fasciné par les petits insectes et animaux, il devient leur roi et trouve plaisir à les nourrir :

« C'est pour elles qu'il se fit captureur de mouches à l'aide de timbales tapissées de sucre. Pour elles, il emprisonna dans des bocaux mille peuplades de moustiques raziés sur des toiles noires. Pour elles, il vécut l'œil rivé à la poussière des persiennes, aux jointures du couloir, aux angles morts de l'escalier, traquant la bestiole digne de l'holocauste arachnéen⁵⁷⁴. »

Les expériences de l'enfant sont à la hauteur de ses yeux et de son imaginaire.

L'enfant découvre également « la puissance du feu⁵⁷⁵ » grâce aux allumettes dont il se sert pour brûler les araignées, les ravets et les fourmis :

⁵⁷¹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance : Une enfance créole I*, op.cit., pp. 51-52.

⁵⁷² Daniel Delteil, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 Mai, Textes réunis et présentés par Martine Mathieu, Paris L'Harmattan, 1994, p. 73.

⁵⁷³ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I*, *Antan d'enfance*, op.cit., p. 27.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

« Poussé par une pénurie d'araignées, il porta le feu chez les ravets et les fourmis. Des colonnes de fourmis hantaient sur les bouteilles quelque reste de sirop. Sous la flamme, elles perdaient leur invisible pasteur et demeuraient incapables d'une convergence durant un et-cætera de minutes. [...] Les ravets, eux, perdaient leurs ailes dans des crépitements, ou alors en retrouvaient un usage frénétique⁵⁷⁶. »

La découverte qui suit est racontée en utilisant un vocabulaire médical : le négrillon découvre la lame Gillette qui opère les ravets. On trouve ainsi détaillées maintes séances de torture d'araignées, de fourmis et de ravets : « Il opérât les ravets d'une maladie grave dont il ne savait rien mais qui justifiait d'une dissection en règle⁵⁷⁷. » Il poursuit ses expériences : « Il vérifia si araignées et ravets pouvaient vivre sans tête, ou sans abdomen, ou sans pièces pattes, ou alors si une tête d'araignée, ou encore si des ailes des ravets étaient capables d'un envol orphelin⁵⁷⁸. » Utilisant une pseudo-neutralité dans le ton choisi, comme s'il procédait à un examen médical, il multiplie les interventions chirurgicales et les amputations comme le remarque Suzanne Crosta⁵⁷⁹. Ce trait du narrateur induit une curiosité intellectuelle qui en masque la cruauté : « L'âge de la lame fit aussi le malheur des vers de terre, dont il ne comprenait pas l'obstination à vivre en tronçons épars, et celui des libellules capturées sur les lignes où les familles étendaient leur linge aux embellies utiles⁵⁸⁰. » En décrivant cette cruauté, le narrateur prend une distance ironique par rapport à l'enfant : « Il aurait pu faire avancer la science si l'envie de comprendre ne fut pas trop souvent supplantée par le goût obscur de trancher⁵⁸¹. »

Après les araignées, les fourmis et les ravets, l'enfant s'intéresse à un vieux rat : « L'apparition du vieux rat, risquant son ombre sous le talon vertical du soleil, désignait l'enjeu comme valant la chandelle⁵⁸². » Hanté par cette présence dans sa maison, le négrillon le prend comme prochaine victime. L'enfant multiplie les pièges pour tuer ce vieux rat mais en vain car il est très rusé, il échappe à ses pièges. En véritable chasseur, il parvient à remporter la bataille contre les rats mais pas contre le vieux rat. La ruse et l'intelligence du vieux rat deviennent pour l'enfant des épreuves qu'il lui faut surmonter pour être victorieux. Suzanne Crosta voit dans la relation de l'enfant et du vieux rat « un sentiment de respect mutuel, un revirement des

⁵⁷⁶ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.35.

⁵⁷⁹ Suzanne Crosta, « *Récit d'enfance antillais* » (5), *Maronner le récit d'enfance : Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant, *op.cit.*, p. 12

⁵⁸⁰ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I, Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 35.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 57.

relations de pouvoir entre l'humain et la bête⁵⁸³. » Finalement, l'enfant vient à bout du vieux rat par ses pièges.

On le voit, c'est dans sa relation au monde animal que la première partie du récit d'enfance de Patrick Chamoiseau trouve sa particularité. Ce récit d'enfance est rapporté par un narrateur adulte, à la troisième personne. Cette mise à distance remet en mémoire ce dont l'adulte s'est éloigné. Le narrateur adulte omniscient choisit d'orienter les souvenirs de ce qu'il fut. Patrick Chamoiseau oppose le « Je » à la figure de l'enfant dans son récit pour décrire l'enfance avec le point de vue de l'adulte. La figure de l'enfance représentée par le négrillon laisse place à la personne verbale « Je » de la conscience adulte à la fin du texte qui se souvient de son enfance : « Je me souviens de l'icaque oh je me souviens de l'icaque⁵⁸⁴. » Se souvenant de l'icaque, les souvenirs de l'adulte intègrent ceux de l'enfant que le narrateur présente comme s'ils se déroulaient à l'instant où il écrit.

Cette conscience adulte écrivant apparaît bien sûr à travers le « Je » mais celle-ci est renforcée par certains déictiques temporels où l'on voit la coïncidence entre l'instance énonciative et le moment de la narration :

« Aujourd'hui, la boutiquière semble avoir tout oublié excepté ses cachets roses et cette tristesse qui l'emporte quand un pêcheur brûle une écaille de tortue près du marché aux poissons. Voilà ce qu'on dit, mais vaut mieux ne pas le répéter : les gens sont un peu mal-parlants et ils pourraient y ajouter des détails dont l'évocation n'obtient pas grâce en confession⁵⁸⁵. »

Plus loin, on a « Aujourd'hui, l'homme qui a tant donné supporte malement dans son assiette les produits de la mer. La haute confiance en est malade : le poisson pour elle est merveille sur laquelle nulle bouche ne peut se fatiguer, ni même jamais ne doit. Mange du poisson, mon fils⁵⁸⁶ !... » Les souvenirs sont ceux de l'adulte qui cherche en vain les saveurs et les plaisirs de l'enfance d'autrefois corrompus et emportés par le temps écoulé depuis.

Ce récit d'enfance modelé par la voix du « Je » de l'auteur joue aussi des dialogues pour inscrire les souvenirs :

« **Man Ninotte**

On m'a dit que les tomates farcies sont péché-doigt-coupé cette année...

⁵⁸³ Suzanne Crosta, « *Récit d'enfance antillais* » (5), *Maronner le récit d'enfance : Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant, *op.cit.*, p. 13.

⁵⁸⁴ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I, Antan d'enfance*, *op.cit.* p. 182.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 145.

La marchande

On m'a dit ça aussi.
Si tu veux un kilo je peux te le faire tel prix...

Man Ninotte

Tu crois, han ?

La marchande

Je crois, oui...

Man Ninotte

Est-ce que j'aurai le temps de cuire ça aujourd'hui ?

La marchande

Depuis qu'on n'est pas mort, on a le temps...

Man Ninotte

C'est bête, hein ça...
Tes dachines sont mal venues...

La marchande

Prends une livre dans la tomate, doudou...

Man Ninotte

Tu en auras demain ?
Si tu es là demain, je vais prendre deux kilos⁵⁸⁷... »

Le dialogue est celui de la mère de l'enfant au marché avec une marchande. L'auteur à l'âge adulte se remémore ce dialogue mais l'usage du présent de narration le rend contemporain de l'écriture ; il implique cette conscience adulte accompagnée par le « Je » suivi des verbes d'action (« je peux, je crois, je vais, je sais, j'ai »). On peut aussi relever dans ce même dialogue les déictiques temporels (aujourd'hui, depuis, demain, quand), la présence d'un « on » inclusif et la récurrence d'un « Je » qui marquent la présence de ce narrateur adulte qui retranscrit son récit d'enfance passé. Les dialogues laissent place au discours rapporté en italique, distinguant ainsi le récit du discours :

« Parfois, la boutiquière signalait au négrillon *Dis à ta maman que j'ai besoin de la voir*, façon de dire que le carnet avait pris des lourdeurs. Mais elle ne le refusait jamais de le servir, même lorsqu'elle lui disait d'un ton piment *Eh bien, on dirait que ta maman est partie pour France ces jours-ci, je ne la vois même pas dans les brumes d'horizons...* Ce à quoi le négrillon répondait, sur instruction de Man Ninotte : *Manman va venir porter la commission pour toi... Demande-lui en quel siècle, et si ça sera pendant l'année-cannelle*⁵⁸⁸... »

Face à la question embarrassante des dettes au marché, cette alternance de la troisième personne et des énoncés au style direct montre que le narrateur adulte anime son récit, comme si les événements se déroulaient au moment où il écrit.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pp. 141-144.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 153.

I.2.- D'un « Je » à l'autre « Je » chez Maryse Condé

Pour raconter l'enfance Maryse Condé a recourt à une des deux formes «classiques»⁵⁸⁹ du roman (et donc aussi du roman autobiographique), avec l'usage du « Je ». La première personne dispense de nommer l'enfant, figure principale. Il n'y a pas, au niveau des personnes verbales, de différenciation entre la narratrice adulte et l'enfant qu'elle fut. Le « Je » a une fonction double et l'énonciation se fait par deux voix, celle d'un « Je » représentant l'enfant et celle d'un « Je », conscience adulte au moment de l'écriture du récit.

Il semble que la narratrice dans *Le cœur à rire et à pleurer* fait parler l'enfant. On peut donc faire la distinction entre la voix naïve de l'enfant qui se remémore ses souvenirs au passé : « Ma mère était très fière d'une reproduction de la Visitation, l'ange Gabriel, sa fleur de lys au poing, que j'ai considérée toute mon enfance sur une des cloisons, et, posée sur la table de chevet, d'une veilleuse en forme de pagode chinoise qui distillait une lumière rose⁵⁹⁰ », de celle de l'adulte qui semble se rappeler ses souvenirs passés au moment où elle écrit :

« Brusquement, comme à un signal, nous nous mîmes à pleurer. Sur quoi ? Sur le bien-aimé Sandrino qui se mourait au loin. Sur la fin de mon enfance. Sur la fin d'une certaine forme de vie. D'un certain bonheur. Je glissai la main entre ses seins qui avaient allaité huit enfants, à présent inutiles, flétris, et je passai toute la nuit, elle agrippée à moi, moi roulée en boule contre son flanc, dans son odeur d'âge et d'arnica, dans sa chaleur. C'est cette étreinte-là dont je veux garder le souvenir⁵⁹¹. »

Lorsque Maryse Condé écrit son récit d'enfance, elle s'inscrit exactement dans l'antériorité d'un récit d'enfance bien connu, *L'Enfant* de Jules Vallès dans lequel une seule personne grammaticale organise le récit et repartit la voix en deux directions. Dans son analyse, Philippe Lejeune écrit à ce propos :

« Quand l'on fait l'inventaire des discours de l'enfant qui sont cités en direct dans *L'Enfant*, on voit que leur quantité est insignifiante : les dialogues rapportés par le narrateur sont presque tous des dialogues entendus dont les voix dominantes sont celles de la mère, du père,

⁵⁸⁹ Dans ses *Essais sur le roman*, Michel Butor remarque : « Les romans sont habituellement écrits à la troisième ou à la première personne et nous savons bien que le choix de l'une de ces formes n'est nullement indifférent ; ce n'est pas tout à fait la même chose qui peut nous être raconté dans l'un ou l'autre cas, et surtout notre situation de lecteur par rapport à ce qu'on nous dit est transformée. » cf. Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 73.

⁵⁹⁰ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, op.cit., p. 24.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 135-136.

d'autres adultes, au milieu desquelles la voix de l'enfant se fait entendre sporadiquement et faiblement⁵⁹²... »

La même analyse s'applique au récit de Maryse Condé. En effet, le récit et même le passage cité ci-dessus, « Ma mère était très fière.... », donnent l'illusion d'une voix enfantine qui parle dans le texte. Mais à bien y regarder, ce n'est véritablement pas l'enfant qui parle. Pour faire croire au lecteur qu'il s'agit de l'enfant qui parle, l'auteure emploie un « Je » accompagné du discours des parents. La récurrence du thème de la famille et en particulier la référence à la mère illustre bien évidemment cet argument. La narratrice cite sans cesse sa mère : « ma mère n'apprécia pas⁵⁹³ » ; « ma mère avait donc grandi⁵⁹⁴... » Les propos de la mère : « tu ne feras jamais rien de bon. Les filles intelligentes ne passent pas leur temps dans la cuisine⁵⁹⁵. » Tous ces passages mettent en crise la parole de l'enfant car on pense qu'il s'agit bien de l'enfant qui parle. En réalité, c'est plutôt la narratrice qui attribue à l'enfant ces paroles qui sont celles de l'adulte.

C'est donc par des modalités discursives que le lecteur établit la distinction entre l'adulte et l'enfant : « À cinq ans, nous savions tout des malheurs de Peau d'Âne. À sept ans, tout de ceux de Sophie⁵⁹⁶. » Ici, c'est l'adulte qui se souvient de son enfance entre cinq et sept ans. Il y a souvent ce statut indécidable entre l'une et l'autre voix, ainsi de la mention de son âge dans la plupart des chapitres : « Sans doute, venait-elle de se souvenir que je n'avais que neuf ans⁵⁹⁷ » ; « Quand j'eus neuf ou dix ans, ma mère me mit chez les jeannettes, une branche de girlscout⁵⁹⁸ » ; « À mes dix ans, je voulus attirer l'attention de ma mère, mériter ses félicitations par un exploit hors du commun⁵⁹⁹ » ; « Nous fêtâmes l'anniversaire de mes dix-sept ans à l'Hôtel-Dieu⁶⁰⁰. » Chaque fois que l'âge est indiqué, on a une parole assumée par la narratrice adulte soulignant l'évolution de l'enfant, de l'adolescente qui garde en souvenirs les faits qui ont marqué ces différents âges. Cette voix unique qui repartit le récit en deux tonalités y est effective par l'entremise du « Je » de la conscience adulte du sujet écrivain qui se rappelle son enfance dans un élan rétrospectif. L'emploi de la première personne entraîne donc un jeu de miroir entre Maryse Condé enfant et Maryse Condé adulte, miroir dans lequel

⁵⁹² Philippe Lejeune, *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature dans les médias*, Paris, Le Seuil, 1980, p. 24.

⁵⁹³ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, op.cit., p. 58.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 150.

l'auteure présent réfléchit l'enfance passée. On peut ainsi mentionner le passage où Maryse Condé adulte se remémore les faits marquants de son enfance passée : « Au fur et à mesure que je grandissais, je ne pouvais m'empêcher de remarquer combien elles étaient rares, les figures noires ou simplement colorées dans la nef centrale de la cathédrale sous la carène renversée de la voûte⁶⁰¹. »

La voix du narrateur adulte se souvient de son enfance et la raconte en utilisant le présent de l'énonciation : « Jusqu'aujourd'hui, mon amitié avec Yvelise, après l'éclipse de l'adolescence, a résisté à d'autres drames⁶⁰². » L'emploi des temps du présent ou du passé font le lien entre les deux moments et sont à cet égard très pertinents : « Je me rappelle⁶⁰³ », « Je me représente⁶⁰⁴ », « [...] tu es la plus belle⁶⁰⁵ », « J'enfouis mon trésor⁶⁰⁶ », « Je me souviens⁶⁰⁷ », autant de verbes au présent utilisés par la narratrice adulte pour rapporter cette enfance. Les sentiments que suscitent les souvenirs passés chez l'adulte sont parfois exprimés au présent renforcé par certains déictiques temporels où la narratrice adulte se souvient de son enfance entourée de toute sa famille :

« Aujourd'hui, je me représente le spectacle peu courant que nous offririons, assis aux terrasses du Quartier latin dans le Paris morose de l'après-guerre. Mon père ancien séducteur au maintien avantageux, ma mère couverte de somptueux bijoux créoles, leurs huit enfants, mes sœurs yeux baissés, parées comme des châsses, mes frères adolescents, l'un d'eux déjà à sa première année de médecine, et moi, bambine outrageusement gâtée, l'esprit précoce pour son âge⁶⁰⁸. »

La voix représentant la figure de l'adulte est aussi effective dans certains dialogues :

« Un soir au milieu de mes jeux solitaires, une petite fille surgit de la noirceur. Blondinette, mal fagotée, une queue de cheval fadasse dans le dos. Elle m'apostropha en créole :

Ki non a-w ?

Je me demandai en mon for intérieur pour qui elle me prenait. Pour l'enfant de rien du tout ? Espérant produire mon petit effet, je déclinai mon identité avec emphase. Elle ne sembla pas ébranlée, car il était visible qu'elle entendait mon patronyme pour la première fois et elle poursuivit avec la même autorité, toujours en créole :

– Moi c'est Anne-Marie de Surville. On va jouer ! Mais attention, ma maman ne doit pas me voir avec toi sinon, elle me battrait. [...] Immédiatement, Anne-Marie prit la direction de nos jeux et, toute la

⁶⁰¹*Ibid.*, p. 90.

⁶⁰²*Ibid.*, p. 43.

⁶⁰³*Ibid.*, p. 14.

⁶⁰⁴*Ibid.*, p. 12.

⁶⁰⁵*Ibid.*, p. 65.

⁶⁰⁶*Ibid.*, p. 64.

⁶⁰⁷*Ibid.*, p. 121.

⁶⁰⁸*Ibid.*, p. 12.

soirée, je me soumis à ses caprices. En plus, elle releva ma robe pour m'administrer la fessée. Finalement, une ultime taloche me fit tellement mal (...) je finis par protester, lassée de sa brutalité :

– Je ne veux plus que tu me donnes des coups.

Elle ricana et m'allongea une vicieuse bourrade au creux de l'estomac :
– Je dois te donner des coups parce que tu es une négresse⁶⁰⁹.»

Dans ce dialogue, l'adulte garde en mémoire ces souvenirs marquants avec Anne-Marie de Surville : cette fille « mal fagotée » qui ne fait même pas attention à la présentation que la petite Maryse fait d'elle-même « avec emphase », étant donné qu'elle l'a catégorisée, comme le montre la réplique finale, rendant ainsi visible la coupure entre Noirs et Blancs que la famille de Maryse Condé lui avait appris à oublier dans sa soif d'assimilation. Une « négresse », on la bat quand on appartient à la caste dominante. Ainsi des événements significatifs illustrent une enfance faite de magies, de joies, de peines et de déconvenues.

I.3.- Le « Je » de l'adulte tutoie l'enfant chez Daniel Maximin.

Daniel Maximin évoque son enfance et son adolescence en jouant entre les deux premières personnes verbales : « L'enfance, je ne l'ai pas très bien vue, mais toi, tu ne l'as jamais su⁶¹⁰. » Un « Je » et un « Tu » s'opposent d'emblée et la première personne est bien celle de l'adulte se souvenant alors que plus de mystère demeure sur l'identité de la seconde personne verbale. Le narrateur adulte de *Tu, c'est l'enfance* parle dans cet incipit du récit. Mais dès cette amorce essentielle, on sait que le texte va se partager entre deux personnes verbales. En réalité, le « Je », tend à disparaître pour laisser place au « Tu » de l'enfance. C'est pourquoi ce récit est en grande partie écrit à la deuxième personne du singulier, en rupture avec les « règles » classiques du roman que nous évoquions précédemment, en référence à l'essai de M. Butor.

Aussi face à cette énonciation plus originale, les récits d'enfance à la seconde personne étant plus rares, on peut faire appel aux propositions et outils de l'analyse textuelle. Daniel Maximin n'est ni le premier ni le seul à l'utiliser et si cette énonciation est moins courante que celle qui utilise le « Il » ou le « Je », elle est présente sous la plume d'autres écrivains. Hélène Müller étudiant des écrivaines comme l'Allemande Christa Wolf ou la Française Nathalie Sarraute écrit : « la deuxième personne est un peu la parente pauvre du

⁶⁰⁹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., pp. 47-49.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

récit⁶¹¹». A l'opposé, Jacques-Denis Bertharion en souligne l'efficacité pour le dévoilement du sujet, à la fois pour le narrateur adulte et pour son lecteur, en un processus « troublant » car il fait bouger les lignes de partage entre eux :

« Le récit à la seconde personne possède une vertu révélatrice, didactique. Il est la source d'un enseignement, d'un dévoilement, le narrateur faisant comprendre ou accepter à son personnage des éléments de son histoire jusque-là occultés, passés sous silence : il est cet « autre » permettant à une conscience (un « tu ») de devenir pleinement elle-même. Ce mode narratif est des plus troublants : il suppose que le narrateur (en tant que locuteur) et le personnage (en tant qu'allocutaire) soient fait sur un même plan, pris dans une situation de dialogue qu'ils soient tous deux des instances intradiégétiques, pour parler comme Genette⁶¹². »

Le « Tu » chez Daniel Maximin est en effet, cet autre du « Je ». En utilisant le « Tu », le narrateur adulte (le « Je ») montre qu'il connaît l'histoire de l'enfant, la lui rappelle et en même temps, en la racontant, en découvre le sens ou les significations. Comme l'écrit Dominique Maingueneau, c'est un couple indissociable :

« Dans l'échange linguistique tout "tu" est un "je" en puissance et tout "je" un "tu" en puissance, les rôles s'inversant indéfiniment dans le jeu du langage. Ceci est important : un individu n'est posé comme "tu" que par anticipation ou rétrospection du "je" qu'il construit, (je et tu) sont donc une paire indissociable⁶¹³. »

Les souvenirs du personnage de l'enfant qui intègrent ses activités favorites que sont la lecture, la musique ainsi que les danses qui relèvent de la culture de son milieu ont été conservés par ce « Je » qui parle au « Tu » dans le récit. En effet, « Tu » confie qu'il aime la lecture, son passe-temps favori, après son excursion à la Soufrière : « Après ce premier grand voyage au volcan, la maison t'a semblé plus petite, elle qui d'ordinaire te paraissait d'autant plus grande que les livres y étaient nombreux, parfaitement adaptés à ta myopie qui te permettait de les lire de très près⁶¹⁴. » C'est le « Je » adulte qui choisit de faire raconter au « Tu » les plus grands moments des souvenirs de l'enfant, aboutissant à une énonciation indécidable de manière absolue. Le souvenir qui suit où l'enfant entretient un rapport intime avec les livres dont la lecture lui permet de s'évader de la monotonie du quotidien lui sont toujours rappelés par la conscience du narrateur adulte :

⁶¹¹ Hélène Müller, « Miroir et mémoire. La deuxième personne et l'autobiographie : *Trame d'enfance* de Christa Wolf et *Enfance* de Nathalie Sarraute », *TRANS-* [En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009, consulté le 04 novembre 2012. URL : <http://trans.revues.org/307>, p. 1.

⁶¹² Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec* « ...une trace, une marque ou quelques signes », Paris, Librairie Nizet, 1998, p. 25.

⁶¹³ Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette Université, 1981, p.14.

⁶¹⁴ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance, op.cit.*, pp. 24-25

« Tu plongeais dans leur intimité, tu humais l'odeur du papier, pour mieux te perdre dans ces temps et ces terres imaginaires, ces couleurs et ces formes plus claires et distinctes que celles du monde réel à ta fenêtre, dont ton regard embrumé ne percevait aisément que la masse fidèle de ton volcan, et le flamboiement de ton soleil⁶¹⁵. »

Le rapport que l'enfant entretient avec les livres est décrit comme « la vraie richesse des parents⁶¹⁶ » et leur « abondance compensait l'interdiction de sortir⁶¹⁷ » ; c'est grâce aux livres qu'il part à la découverte des mots, de leur saveur et des jeux qu'ils rendent possibles. Car, pour lui, « les mots écrits étaient plus riches que les paroles ou les choses vues⁶¹⁸. » La morale qu'il tire des mots, est « leur musique » : « il te suffisait de dévoiler leurs sons cachés et le rythme de leur mariage en phrases, pour les rapprocher de ce qui était pour toi l'essentiel: leur musique⁶¹⁹. » Dans ses lectures, l'enfant fait la distinction entre deux types de livres qu'il classe en deux catégories : « Très tôt, tu as classé tes lectures en deux catégories : les livres chauds et les livres froids⁶²⁰. » Dans la suite du texte on apprend par le biais du « Je » qui s'adresse au « Tu », « que les livres froids nourrissaient son imagination : « Rien à voir avec le climat : les livres froids, majoritaires, peignent un ailleurs propice à satisfaire ton imagination sans la borner à des références connues, [...]»⁶²¹. » L'importance de ces « livres en manteau » est « le pouvoir d'évocation d'une irréalité crédible, en accord avec le désarroi probable de la fugitive, pressée de se glisser dans des draps glacés en sachant par avance que rien ni personne ne viendrait réchauffer son cœur esseulé. » Alors que les « livres chauds » étaient « des oasis toujours baignées de lumière et de vie, sous un soleil d'ici ou d'ailleurs, [...]»⁶²², cela justifiant l'insertion du récit dans la partie consacrée au feu. Patrizia Oppici remarque :

« Les souvenirs de l'enfance s'ouvrent ainsi à un riche réseau intertextuel où les livres aimés font partie de la famille, "une famille nombreuse, chaque titre en guise de prénom". Ces présences familières ont aussi le pouvoir d'exprimer la nature composite de l'île de même que certaines données du vécu du narrateur : "Tu feuilletes pour fêter une enfance, [...] les propos même de notre père"⁶²³. »

Le « Je » de la conscience adulte nous apprend que les livres que l'enfant lit, forment donc une sorte de muraille qui le protège du monde extérieur et lui permettent d'aller à la

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 30.

⁶²² *Ibid.*, p. 30.

⁶²³ Carmélina et al, *Des îles en archipel... Flottement autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Peter Lang SA, Berlin, 2008, p. 252.

connaissance de la culture de son île et du monde. Une des conséquences est la capacité oratrice qu'acquiert l'enfant : c'est lui que le maire choisit pour lire l'hommage lors de la cérémonie de Delgrès : « C'est lui qui, l'année suivante, a proposé à ton père de te désigner toi, son petit comédien, pour lire un hommage lors de la cérémonie instituée au Matouba chaque 28 mai en souvenir du sacrifice de Delgrès et de ses combattants de la liberté en 1802⁶²⁴. »

Pour le lecteur qui connaît les romans et essais de l'écrivain, il n'est pas possible de ne pas mettre tout ce passage en écho avec une phrase qu'il répète souvent dans ses interventions : « Ecrire, c'est continuer la conversation avec les livres. »

La musique, aux rythmes furieusement caribéens et latinos, gagne en influence dans la vie de l'enfant myope : « Et c'est la musique qui te réveilla au terme d'une autre éternité. [...] Ton corps ankylosé la recevait comme une eau bienfaisante immergeant chaudement ton être au sortir d'une glaciation⁶²⁵. » Enfin, dans le tourbillon provoqué par le cyclone, « Tu » puiseras, dans son for intérieur, la force nécessaire voire la force de vaincre pour braver les vagues repoussantes de la mer et parvenir ainsi au large. Sa détermination, son courage et sa révolte constituent des traits de caractère qui l'aideront à surmonter ses malheurs dans une île frappée par maintes catastrophes naturelles.

En clair, le jeu de l'écriture dans ce récit de Daniel Maximin entre le « Tu » et « Je » nous donne une voix double assumée par la conscience adulte de l'auteur qui raconte à la fois l'histoire de l'enfant et nous donne son regard actuel sur son enfance passée. Le jeu entre les personnes verbales n'est pas seulement une coquetterie d'écriture où l'adulte s'effacerait pour laisser la seule place au « Tu » de l'enfant pour dire le récit d'enfance. Au contraire, il s'agit d'une (con)fusion des deux personnes verbales qui tentent d'approcher au plus près la duplicité de l'écriture de l'enfance par un adulte. Car ce « Tu » renvoie au « Je » qui dit, fait, raconte et organise le récit. Ces deux voix ne font qu'une dans l'usage du « Je » soit explicite, soit implicite lorsqu'il s'incline devant le « Tu » qui reconduit le lecteur sur les traces de l'enfance pour garder ce que la mémoire permet de conserver de cette période et rendre visible le socle de l'adulte d'aujourd'hui.

⁶²⁴ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., p. 46.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 138.

Chapitre 2:

La mise en scène du personnage de l'enfant – Construction spatiale et rythme temporel

On sait qu'au XX^e siècle, des écrivains ont remis en cause le personnage et particulièrement le héros tel qu'il avait été façonné par l'écriture réaliste au siècle précédent ; d'autres ont poursuivi dans la voie ouverte par leurs prédécesseurs, en faisant subir quelques distorsions aux « règles » de l'écriture réaliste. C'est dans ce second mouvement que nous pourrions intégrer les trois écrivains étudiés : ils ne rejettent pas le personnage et son exploration psychologique : en effet, comment concevoir un récit d'enfance sans le personnage de l'enfant ? Aussi la question du personnage jouant un rôle primordial tant dans l'écriture que dans la lecture est bien rappelée dans les propositions de Philippe Hamon sur son « statut sémiologique » :

« En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu renvoyant à un signifié discontinu ; il sera donc défini par un faisceau de relation, de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement (sa distribution) qu'il contacte, sur le plan du signifiant et du signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre⁶²⁶... »

Cette donnée essentielle du personnage en fait un point central de nombreuses approches du fait littéraire. Ainsi Michel Zeraffa affirme : « Tout roman exprime une conception de la personne qui dicte à l'écrivain de choisir certaines formes et confère à l'œuvre son sens le plus large et le plus profond ; si cette conception se modifie, l'art du roman se transforme : telle est l'hypothèse sur laquelle son étude fut fondée⁶²⁷. » Plus loin, il ajoute :

« [...] L'écrivain original donne tout autant un sens à l'existence humaine qu'il dégage de celle-ci un sens. L'œuvre romanesque exprime le sens et imprime un sens. Ayant observé le monde et s'étant observé soi-même, le romancier pense le monde et se pense [...] mais à partir de cette expérience de l'homme, l'écrivain cherche en quoi consistent l'essence et la valeur de la personne, et pour cela il privilégie un aspect de l'existence humaine [...]. Il n'y a pas de personne sans personnage [...]»⁶²⁸.

⁶²⁶ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Le Seuil, 1977, pp. 124-125.

⁶²⁷ Michel Zeraffa, *Personne et personnage, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 9.

⁶²⁸ Michel Zeraffa, *Personne et personnage, op.cit.*, pp. 9-10.

Si, comme l'affirme Michel Zeraffa, il n'y a pas de personne sans personnage, c'est qu'il y a une étroite relation entre la référence « personne humaine » et le personnage romanesque, une sorte d'homologie entre le texte littéraire et la société. Toutefois, on sait que cette homologie n'est pas reflet mais mise en écriture ou, si l'on préfère mise en scène. Il faut entendre par mise en scène, la manière de construire le texte dans sa cohérence et en lien avec tout ce qui lui permet d'advenir. La notion de « scénographie », adaptée aux littératures francophones par Jean-Marc Moura⁶²⁹, ouvre la possibilité d'une étude de la poétique des œuvres à partir de l'analyse de leur scénographie⁶³⁰. La scénographie ici n'est pas entendue au sens d'un art de l'organisation de l'espace de la scène au théâtre et encore moins de celui d'une étude filmique. Dans le cas qui nous occupe, on entend par scénographie la mise en scène par les auteurs du personnage de l'enfant dans le texte. On sait que le personnage de l'enfant y est exclusivement investi comme figure centrale des récits d'enfance à l'étude. Il s'agira d'étudier la fréquence des occurrences de l'enfant dans le texte. Dans cette mise en scène, il faudra faire ressortir les caractérisations qui constituent la figure de l'enfant comme sujet de l'histoire racontée en analysant l'âge de l'enfant, les traits physiques, moraux, son comportement, voire son portrait psychologique. On étudiera aussi le rapport de l'enfant aux autres personnages du récit et la place qu'il occupe au sein de leur système. Ainsi, peut-on parler de « modèle » tant littéraire et social qu'existential, à partir duquel Patrick Chamoiseau, Maryse Condé et Daniel Maximin mettraient en scène le personnage de l'enfant dans leur récit ? Suffit-il d'induire à partir des portraits qu'ils construisent, leurs propres portraits en une équivalence un peu précipitée ? Ce que l'on peut tenter plus sûrement c'est l'analyse du personnage de l'enfant dans le système des personnages et des actions évoquées en interaction.

2.1.- Le « négrillon » personnage de l'enfant chez Patrick Chamoiseau

⁶²⁹ Cf. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses universitaires de France, 2^{ème} édition, 2013, avec une préface inédite.

⁶³⁰ « Scénographie », la notion est empruntée à Dominique Maingueneau. « Issue de l'analyse du discours, la notion renvoie à l'espace d'énonciation tel qu'il est institué par le discours lui-même. À la différence du "contexte d'énonciation", la "scénographie" permettrait de toucher plus précisément à la dimension pragmatique des énoncés : le recours à une scénographie particulière serait en effet induit par une volonté " [d']agir sur le destinataire, [de] modifier ses convictions " [...] L'étude des scénographies impliquerait, en outre, d'importants développements dans l'analyse historico-philologique des processus de création, autant que dans l'examen du discours social». Compte rendu d'août 2008 par François Provenzano, consulté le 20 décembre 2014. <http://mondesfrancophones.com/espaces/langues/ab-les-etudes-litteraires-francophones-etat-des-lieux-%C2%BB-par-lieven-dhulst-et-jean-marc-moura/>

À la différence de Maryse Condé et de Daniel Maximin qui utilisent les personnes verbales « Je » et « Tu » pour faire entendre la voix de l'enfant, Patrick Chamoiseau, lui, utilise la troisième personne comme nous l'avons vu précédemment. En conséquence, il se trouve presque dans l'obligation de nommer l'enfant le « négrillon » : « Le négrillon n'eut aucune larme ; seul d'entre tous, il savait le menuisier djobeur d'une tristesse et mesureur d'un trop de cendre⁶³¹. » Ce n'est pas un nom qui est choisi mais une qualification qui, bien évidemment, est lourde de portée et de sens pour un Afro-descendant. Si on le considère comme un nom qualifiant, on peut remarquer, à la suite de Philippe Hamon que :

« Le nom du personnage permet la critique sur le récit, comme le récit lui-même, comme la lecture du récit. Étudier un personnage, c'est pouvoir le nommer. Agir, pour le personnage, c'est aussi, d'abord, pouvoir épeler, interpeler, appeler et nommer les autres personnages du récit. Lire, c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables du texte, les noms propres⁶³². »

Il est révélateur ici que ce n'est pas un nom propre qui est choisi mais une qualification [comme dans l'exemple précédemment cité que nous avons donné de l'intervention de « négresse » dans le récit de Maryse Condé]. En nommant son personnage par cette qualification, Patrick Chamoiseau s'identifie à lui. Mais il s'identifie pour qui ? Est-ce son environnement immédiat qui le désigne ainsi ? Est-ce la manière dont l'adulte veut le faire percevoir à son lecteur ? Ce négrillon est « l'enfant-Patrick Chamoiseau » vu par l'écrivain adulte Patrick Chamoiseau. L'écart entre les deux est le négrillon. Qui est-il ? Le cinquième enfant de la famille, le benjamin c'est-à-dire le dernier de la fratrie, celui qui est le plus choyé, par sa mère, en particulier :

« C'était de toute façon prévisible : le négrillon n'eut rien de très spécial. Petit, malingre, l'œil sans grande lumière, consommant l'art du caprice, il déchaînait les catastrophes en lui-même à la moindre comme des ouistitis dont il avait la corpulence, à peu près le son de gorge et la même énergie corruptrice des patiences⁶³³. »

Au négrillon se superpose le « ouistiti ». Encore une fois, quelle est l'origine de cette qualification ? On est bien là dans un élément frappant de la scénographie du texte. La suite informe que le négrillon est cet enfant à la curiosité insatiable qui veut maîtriser les éléments comme le feu : « Il avait découvert le miracle des allumettes et la puissance du feu⁶³⁴ », la libellule : « Oh, les libellules menaient calenda autour des gouttes !, [...]. Après les avoir

⁶³¹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 26.

⁶³² Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, Librairie Droz S.A., 1998, p. 107.

⁶³³ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 24.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 31.

capturées, et coupées, tout le possible, le négrillon adopta leurs mœurs⁶³⁵», et l'outil : « l'âge de l'outil fut celui de la lame [...]. Le négrillon découvrit bientôt leur capacité à tout trancher⁶³⁶. » C'est aussi un enfant naïf qui cherche à comprendre les mystères de la nature et surtout les mystères de la vie : « Le négrillon mélancolique connaît alors le monde et questionne silencieusement sa vie⁶³⁷. » Il questionne sa mère pour tenter de comprendre l'univers qui l'entoure mais cette dernière ne sait comment lui répondre : « Il avait dix mille questions. Man Ninotte se fatiguait vite d'y répondre. La vie, grognait-elle, est déjà assez déchirée pour ne pas encore la déchirer avec des questions déchirées⁶³⁸. » Le négrillon est l'enfant qui témoigne à l'extérieur la bonne éducation reçue au sein de sa famille : « C'est le fils de Man Ninotte et d'un tel le facteur, des gens du Lamentin ma chère, on dit que [...] Le négrillon était une politesse, ambulante avec les grandes personnes⁶³⁹. »

En se nommant dans son récit d'enfance, Patrick Chamoiseau interpelle le critique sur la question de l'onomastique⁶⁴⁰ littéraire :

« Dans un roman ou toute œuvre littéraire, la nomination du personnage est un acte d'onomatopée, c'est-à-dire, l'art de prédire, à travers le nom, la qualité de l'être. Ainsi, en lisant une fiction, le lecteur attentif devient détective onomatopéiste ! Il doit décoder, à partir du nom énoncé, le programme de comportements et d'actes, l'artiste, par le nom, lui livrant la clé du jeu⁶⁴¹. »

Dans le cas qui nous occupe, le qualificatif du « négrillon » nous interpelle. Nous savons que le patronyme de l'auteur est Chamoiseau et s'il voulait parler exclusivement de son enfance, il l'aurait choisi. Le « négrillon » a pour racine nègre et l'auteur a été contraint d'accepter cette condition ce qui explique le choix de ce surnom négrillon : « le négrillon devra par la suite opérer la formidable révolution de se considérer nègre, et apprendre obstinément à l'être⁶⁴². » L'auteur inscrit son récit d'enfance dans une problématique bien connue, celle de la colonisation et de l'esclavage, celle où le Noir vit mal sa condition de Noir. Le surnom le négrillon se rapproche plus de l'identité noire africaine dont le peuple

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁶³⁸ *Ibid.*, pp. 84-85.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁴⁰ Après le titre, l'un des premiers contacts que le lecteur prend avec la fonction référentielle dans une œuvre narrative est celui du nom. Noms des lieux (toponymes), noms des personnages (anthroponymes), ils classent l'œuvre dans un espace géographique, parfois historique et social. Ils marquent une interaction constante entre fiction, référence et expérience. Cf. Compte-rendu dans *Le Monde*, 03/04/91 de l'ouvrage de Jacqueline Sublet, *La Voie du nom, essai sur le Nom propre arabe*, PUF, écriture, 1991, p. 1.

⁶⁴¹ Compte-rendu dans *Le Monde*, 03/04/91 de l'ouvrage de Jacqueline Sublet, *op.cit.*, p. 1.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 171.

antillais a été coupé en partie au profit d'une autre identité, « la fausse » celle des patronymes des colons. Se donner un surnom c'est aller à la recherche de cette identité noire, la vraie, c'est en quelque sorte reconstituer le puzzle de son origine. Chamoiseau sait « que ce soit dans l'expérience vécue ou dans l'aventure fictionnelle, le nom est ce qui désigne la personne ou le personnage. En m'offrant ce nom, l'écrivain inscrit en moi le discours de l'autre : je peux soit m'identifier à ce discours, soit prendre mes distances, refuser cette identification⁶⁴³. »

Par ce qualificatif, Patrick Chamoiseau nous donne certes le récit de son enfance mais aussi celle des enfants qui sont nés pendant cette période. En effet, Patrick Chamoiseau n'est pas le seul négriillon dont il est question dans son récit d'enfance. Il y a dans ce récit d'autres négriillons qui sont les autres enfants ayant vécu et grandi dans les mêmes milieux et les mêmes conditions de vie. Ainsi, raconter l'enfance pour Chamoiseau c'est faire revivre celle des autres qui se reconnaissent à travers cette appellation. Les négriillons sont avant tout ses frères et sœurs auxquels l'auteur se réfère :

« Quand son trésor de guerre augmentait ainsi, le négriillon se mettait à le mignonne, s'ingéniait au nettoyage de ses pièces, les frottant à la cendre et au vinaigre jusqu'à ce qu'elles luisent comme des yeux de chat noir. Avec elles, il suscitait la bave des autres négriillons de la maison, aussi experts que lui en grattes de toutes sortes mais détenteurs d'un trésor pas vraiment impeccable⁶⁴⁴. »

Ce qualificatif sert ensuite à nommer les adolescentes : « les négriillonnes du groupe s'y révélaient expertes et bien plus obstinées⁶⁴⁵. » Enfin, l'auteur interpelle tous ces congénères à partir de ce nom le « négriillon » partageant ainsi une même histoire celle des descendants d'esclave. En lisant son récit d'enfance, les autres enfants de l'époque s'identifient à l'histoire racontée par Patrick Chamoiseau. Le passage qui suit illustre cette idée :

« L'ennui, c'était le Pinceur [...]. De plus, il n'aimait pas les enfants. L'un d'entre nous eut un jour le malheur de lui crier une bêtise, le comparant sans doute à une chauve-souris. Cultivant une rancune en bois-baume, son unique plaisir fut désormais de nous surprendre dans l'escalier, de tomber après nous comme feu sur case en paille, et nous pincer à mort. L'alerte était toujours donnée trop tard. La douleur nous mordait les côtes. Chacun était pincé trois ou quatre fois durant la fuite. »⁶⁴⁶

⁶⁴³ Compte-rendu dans *Le Monde*, 03/04/91 de l'ouvrage de Jacqueline Sublet, *op.cit.*, p. 1.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, 179.

Dans cette séquence narrative se trouvent inscrits tous les autres enfants de la communauté martiniquaise, qu'on pourrait appeler les négrillons et qui sont interpellés dans le récit d'enfance de Patrick Chamoiseau.

On sait aussi que Chamoiseau est né en 1953 ce qui coïncide avec la fin de la colonisation et au début de la départementalisation de la Martinique. En nommant le personnage de l'enfant le « négrillon », Chamoiseau fait ici la critique de la société martiniquaise de la fin de cette période coloniale. Il lance par cette appellation un message au colon : le Noir peut aussi se nommer lui-même, en rejetant la nomination des Noirs par le colon et en racontant son véritable vécu de Noir de l'époque coloniale. Tous les enfants de l'époque se reconnaissent et sont placés devant leur propre miroir voire devant leur histoire à travers le substantif du « négrillon ». Se nommer « Patrick » ou « Chamoiseau » n'aurait pas eu le même effet.

Un autre personnage joue un grand rôle dans la vie de l'enfant. C'est Man Ninotte qui est présente et essentielle tout au long de ce récit initiatique : « Man Ninotte c'est la mère du négrillon⁶⁴⁷. » Indispensable à la vie de l'enfant, elle a en charge son éducation, guide ses pas et prend soin de lui ; ainsi elle le tient à l'écart du feu :

« Man Ninotte, qui cuisinait dans l'appartement sur une lampe à pétrole, pratiquait une précautionneuse cérémonie pour allumer cette dernière. Elle commençait par écarter en silence les enfants. Avec des gestes de sénateur [...], elle débouchait l'ouverture où devait s'alimenter la flamme. Après un regard circulaire, elle procédait à la mise à feu. Et c'était là le mystère. Man Ninotte, de ce fait, tenait discours philosophique sur la puissance du feu⁶⁴⁸. »

C'est cette femme qui est l'incarnation de la femme créole : « Elle apprit à l'enfant le modelage du caca-bougies⁶⁴⁹. » Elle a aussi les talents de couturière : « L'après-midi, Man Ninotte cousait les vêtements des enfants, ou alors fabriquait des fleurs en papier crêpe selon un art, paraît-il, dans des temps de jeunesse à la sacristie du bourg, au Lamentin⁶⁵⁰. » Au four et au moulin, c'est elle qui interroge les enfants sur leurs leçons :

« Tout en cuisinant, elle interrogeait les Grands sur leurs leçons, se faisait anonner les cahiers de textes, et réciter des résumés de sciences naturelles, d'Histoire de France, d'hypoténuses et de surfaces. Man Ninotte semblait posséder science mieux que les livres eux-mêmes.

⁶⁴⁷*Ibid.*, p. 28.

⁶⁴⁸*Ibid.*, p. 31.

⁶⁴⁹*Ibid.*, p. 73.

⁶⁵⁰*Ibid.*, p. 83.

[...]. Elle apprit au négriillon que l'on pouvait apprendre les macaqueries, mais jamais mieux qu'un vieux macaque⁶⁵¹. »

Pour l'enfant et dans le souvenir qu'il en conserve, elle a un savoir inépuisable : « Man Nitotte savait tout faire, les gâteaux, les sikdôj, les filibos, les torsades colorées fondantes sur la langue, les lotchios câpresses, les la-colle-pistaches⁶⁵². » Elle protège ses enfants contre les maladies et les mauvais nègres : « À la naissance de chacun de ses enfants, elle avait fait le nécessaire afin qu'aucun faire-mal ne prenne d'amarre sur eux [...]»⁶⁵³. En plus d'être protectrice, elle est attentionnée, selon l'image classique de la mère avec ses enfants : « Le négriillon bénéficiait d'un bain de feuilles gardiennes [...]. Le négriillon entrait dans ces bains magnifiques avec l'esprit en fièvre. Il en sortait porteur d'une armure invisible, immortel et puissant⁶⁵⁴. »

Régis Antoine souligne lui aussi l'importance de la mère dans son étude. Il écrit : « A plusieurs reprises, le narrateur d'*Antan d'enfance* s'avoue redevable envers sa mère de "*la haute confiance*". Car les mamans créoles s'imposent par leurs activités sans relâche⁶⁵⁵. » En témoigne la séquence narrative suivante : « Les mamans cultivaient la fierté. Il était impensable que leurs enfants puissent ne pas bien manger. La hantise du plat vide est de culture créole, elle rôde dans l'histoire et parvient jusqu'aux cases de la ville⁶⁵⁶. »

Pour tout dire, ce personnage référentiel auquel Chamoiseau rend hommage est son repère féminin essentiel, accompagnant ses premiers pas dans la vie. Elle est la figure-phare de la femme caribéenne. D'après Véronique Larose : « Cette figure de la femme caribéenne fonde la famille matrifocale, structure rependue aux Antilles : un foyer assumé par la "*fanmkreyol*"⁶⁵⁷. »

A côté de ces deux personnages principaux, le négriillon et sa mère, évoluent des personnages secondaires qui participent eux aussi d'une manière ou d'une autre à la formation de l'enfant. Mentionnons le père, important et influent. C'est lui le chef de famille, le géniteur

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 86-87.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 90.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁵⁵ Régis Antoine, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe*, *op.cit.*, p. 117.

⁶⁵⁶ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 177.

⁶⁵⁷ Véronique Larose, *Patrick Chamoiseau- Errance d'une souvenance...*, dans « PawolKreyol », document consulté le 10/02/2013 sur Potomitan site de promotion des cultures et des langues créoles Mars 2007, p. 6.

et l'incarnation de l'élégance : « Le papa était élégant⁶⁵⁸. » C'est grâce à lui que l'enfant, découvre l'âge de l'outil, celui de la lame :

« Il se rasait de près et cultivait selon les modes une moustache ou bien des favoris. Il maniait de la mousse et un rasoir dévissable auquel on devait adapter la lame du jour. Ces lames, à l'usage bref, s'entassaient inutiles. Le négrillon découvrit bientôt leur capacité à tout trancher⁶⁵⁹. »

Le père a d'abord été cordonnier ; puis supplanté par le Syriens, il devient facteur : « Le cordonnier abandonnera ses outils pour l'emploi de facteur à Fort-de-France⁶⁶⁰. » Le père apparaît ici comme l'exemple des Martiniquais qui se targuent de manier à la perfection la langue française : « Manieur de vocabulaire français, maître ès l'art créole du petit-nom, il distille son français impeccable, développe sa voix de cérémonie dans les formules soigneuses et dans les phrases qu'il pense. Il sait le pouvoir de la langue française, [...]⁶⁶¹. » Cette maîtrise de la langue française lui vaut la qualité de surnommeur car il surnomme tous ses enfants : « Le premier des deux grands frères (un surnommé Jojo par le papa surnommeur), la sœur seconde Murielle, il l'avait surnommé Choune, le grand frère second, il le surnomma Paul⁶⁶². » Pour l'enfant, le papa apparaît comme un « mulâtre à crinière blanche, sentencieux et dominateur, érigeant autour de lui, lors des compagnies du punch, les cathédrales d'un haut français⁶⁶³. »

Outre le père, nous avons aussi ses frères et sœurs aînés : Anastasie, Surnommée la Baronne, elle a en charge la famille en l'absence de sa mère « une grande câpresse-chabine à gros cheveux, qui assumait le commandement en l'absence de Man Ninotte⁶⁶⁴. » On lit chez cette première fille, le caractère de sa mère car « elle avait hérité de Man Nninotte une

⁶⁵⁸ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance, op.cit.*, p. 34.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 113. La figure du père qui utilise à la perfection la langue française décrite ici par Patrick Chamoiseau se présente chez Frantz Fanon comme le prototype même de « Tout peuple colonisé – c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de sa mise au tombeau de l'originalité culturelle locale – se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole. Il sera d'autant plus blanc qu'il aura rejeté sa noirceur, sa brousse.» cf. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le seuil, 1952, p. 14. Christiane Chaulet Achour souligne : « En essayant de "parler comme un blanc", équivalent de "parler comme un livre", l'Antillais manifeste le désir de s'appropriier la langue française et veut croire que grâce à cette compétence, il prendra l'ascenseur, qu'il aura une promotion et fera oublier sa "peau noire.» cf. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris Honoré Champion, 2013, pp. 40-41.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 40.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

aptitude à battre la vie, à tout prévoir, à tout savoir, à tout organiser⁶⁶⁵... » Murielle est la seconde sœur du Négrillon décrite comme « une sorte de cypresse-madère, vaguement indienne⁶⁶⁶. » Elle est le contraire de la première car sa distraction c'est se perdre « dans des photos-romans et des livres sans image⁶⁶⁷. » Elle est « d'une humeur égale, peut-être blasée et demeure difficile à surprendre ou intéresser et semble vivre hors de la maison et hors de monde⁶⁶⁸. »

Jojo est le premier parmi les deux grands frères qui influence l'enfance du néggrillon. Il est passionné de mathématiques avec une hargne sans partage :

« (Il) demeurait durant les pluies (et d'ailleurs le reste du temps) assis à la table de la salle à manger. Au milieu d'un bouquet de livres et de cahiers, il menait une guerre continuelle à des formules algébriques. Il en couvrait des centaines de feuilles en désordre tout-partout. Chacun s'en saisissait, à l'occasion, pour connaître l'angoisse face à ces signes insensés auxquels l'adolescent génial semblait conférer toute puissance d'explication du monde⁶⁶⁹. »

Le grand frère suscite chez le néggrillon, par sa volonté et son courage l'envie d'avoir la maîtrise des calculs, le goût de l'effort. Enfin, Paul, « le grand frère second, toujours en guerre avec la Baronne⁶⁷⁰ ». Il est celui « qui expliquait le monde par la musique, mais il semblait avoir déjà perdu l'oreille pour la mélodie des pluies⁶⁷¹. »

Le dernier personnage qui occupe une place de choix est Jeanne-Yvette, la conteuse : « Jeanne-Yvette nous venait des mémoires caraïbes, du grouillement de l'Afrique, des diversités d'Europe, du foisonnement de l'Inde, des tremblements d'Asie..., du vaste toucher des peuplements dans le prisme des îles ouvertes, lieux-dits de la Créolité⁶⁷². » C'est elle qui permet à l'enfant de rencontrer le conte créole dont l'importance est palpable dans toute l'écriture de Patrick Chamoiseau. C'est elle qui apprend au néggrillon l'étonnante richesse de l'oralité créole. Tous ces personnages participent chacun et à leur niveau à la formation, à l'intégration et à l'ascension sociale de l'enfant.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷² Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer, op.cit.*, p. 125.

2.2.- Le « Je » personnage de l'enfant chez Maryse Condé

Si Patrick Chamoiseau nomme le personnage de l'enfance, tel n'est pas cas de Maryse Condé. *Le cœur à rire et à pleurer* met en relief certains moments de la jeunesse de la narratrice à travers le personnage même de l'enfant représenté par le « Je ». Le « Je » du récit devient personnage de l'enfance et par substitution la petite Maryse. Dans le premier chapitre du récit, le personnage de l'enfance est présenté et décrit au sein de son cadre familial comme en témoigne l'intitulé « Portrait de famille », qui insiste sur les figures du père et de la mère :

« Comme mon père était un ancien fonctionnaire et ma mère en exercice, ils bénéficiaient régulièrement d'un congé en métropole avec leurs enfants. Ma mère nous chargeait la tête de description des merveilles du carreau du Temple et du marché de Saint-Pierre avec, en prime, la Sainte-Chapelle et Versailles. Mon père préférait le musée du Louvre et le dancing la Cigale où il allait en garçon se dégourdir les jambes⁶⁷³. »

Ce personnage de l'enfant est accompagné par ceux des adultes qui l'aident à faire son ascension dans la société. Chez Maryse Condé, ses parents sont omniprésents dans le texte comme dans sa vie pour l'encadrer et l'éduquer. Ils apparaissent dès l'incipit et dans toute la trame narrative du récit : « Mes parents recevaient le compliment sans broncher ni sourire et se bornaient à hocher du chef⁶⁷⁴. » Elle rappelle le cadre de vie : « La maison que mes parents avaient louée à Gourbeyre était d'apparence fort modeste⁶⁷⁵. » Et comme la plupart des récits d'enfance, la mention des parents accompagne chaque détail évoqué : « Mes parents, quant à eux, avaient leur place en Grande-Terre. [...] Mes parents avaient beau rouler en Citroën C 4 [...]⁶⁷⁶. »

L'autre personnage important de la vie de l'enfant est Mabo Julie qui participe aussi à l'éducation de l'enfant : « Elle m'avait aidée quand j'apprenais à marcher, relevée, consolée chaque fois que je tombais⁶⁷⁷. » Dans ce récit, nous voyons que la petite Maryse accompagnée et soutenue par ses parents, ne peut jouer pleinement sa partition en tant que personnage d'enfant parce que celle-ci est encore en formation dans le cadre familial.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 122

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 54.

A côté du personnage de Mabo Julie, évolue celui d'Alexandre son frère rebaptisé Sandrino pour faire plus américain. Ce dernier est pour la petite Maryse un modèle et un exemple à suivre : « Premier de sa classe, les poches bourrées des billets doux de ses gamines, Sandrino me faisait l'effet du soleil dans le ciel⁶⁷⁸. » Il est le bon et l'affectueux grand-frère de l'héroïne : « Bon frère, il me traitait avec une affection protectrice⁶⁷⁹. » Il lui ouvre les yeux sur l'aliénation de leurs parents : « Pour me répondre, Sandrino s'adossa contre une porte cochère, sa figure joviale, encore marquée par les joues rondes de l'enfance, se recouvrit d'un masque sombre. Sa voix s'alourdit : T'occupe pas, laissa-t-il tomber. Papa et maman sont une paire d'aliénés⁶⁸⁰. »

Ce frère est à l'origine de la prise de conscience précoce de la petite Maryse au sujet de l'aliénation de ses parents. Elle en prendra fortement conscience à l'âge adulte car les interrogations qu'elles se posaient pendant son enfance ne pouvaient trouver de réponses satisfaisantes. Par la suite, la petite en arrive elle-même à une définition tâtonnante de l'aliénation : « Une personne aliénée est une personne qui cherche à être ce qu'elle ne peut pas être parce qu'elle n'aime pas être ce qu'elle est. » C'est par des questions et des interrogations que la narratrice met en scène la petite Maryse dans le récit. Après la révélation de l'aliénation de ses parents par son frère, la petite Maryse se met en éveil. On la voit ici sortir du cocon familial, en témoigne la curiosité qu'elle manifeste et qui dépasse l'entendement aux choses qui ne sont pas de son âge.

Le personnage de l'enfant cherche à comprendre certains mystères de la vie qui l'entourent et dont les adultes lui donnent le spectacle. Aussi ne cesse-t-elle pas de questionner sa mère ou son père pour tenter de comprendre le sens caché des choses. Elle devient de plus en plus curieuse après sa rencontre avec Anne-Marie de Surville au chapitre intitulé « Leçon d'histoire » ; c'est une blondinette avec qui la petite Maryse joue quotidiennement « pendant plus d'une semaine⁶⁸¹. » L'expérience qu'elle vit n'est pas du tout bonne car Anne-Marie de Surville la maltraite, lui donne des ordres « comme à sa servante⁶⁸² », lui donne des coups : « Je dois te donner des coups parce que tu es une négresse⁶⁸³. » Découvrant le racisme sans le nommer, la petite Maryse s'en remet à sa mère pour comprendre « Pourquoi doit-on donner

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 48.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 49.

des coups aux nègres⁶⁸⁴ ?» N'ayant trouvé aucune réponse auprès de sa mère estomaquée, l'enfant pose la même question au père qui répond distraitement : « Qu'est-ce que tu racontes ? On nous donnait des coups dans le temps⁶⁸⁵.» En mettant en scène l'enfant, la narratrice souligne, en même temps, la faculté d'esquive des adultes quand ils évitent de répondre aux questions embarrassantes.

La petite Maryse se met aussi en scène dans le récit en reconstituant les impressions de l'époque et en y intégrant d'autres enfants de son âge : « C'est donc sous la conduite d'une bonne que nous allions à l'école en troupe d'enfants du même quartier⁶⁸⁶.» La participation à des activités communes de sa classe d'âge éveille les premiers désirs amoureux :

«Nous nous étions découverts au catéchisme, à l'occasion d'une retraite pascale, parmi une soixantaine d'autres enfants. Depuis nous nous signifiions nos sentiments en passant des heures entières à nous fixer avec des regards d'adoration de nos balcons. Le jeudi matin, nous n'attirons pas l'attention car nos familles se bouscullaient sur les balcons⁶⁸⁷.»

Le narrateur y décrit aussi l'enfance de la petite Maryse à travers les sentiments d'angoisse provoqués par les parents :

«À cause de cette paranoïa de mes parents, j'ai vécu mon enfance dans l'angoisse. J'aurais tout donné pour être la fille de gens ordinaires, anonymes. J'avais l'impression que les membres de ma famille étaient menacés, exposés au cratère d'un volcan dont la lave en feu risquait à tout instant de les consumer. Je masquais ce sentiment tant bien que mal par des affabulations et une agitation constantes, mais il me rongait⁶⁸⁸.»

Ce sentiment d'angoisse donne lieu aux pires souvenirs comme celui-ci :

« Mon pire souvenir demeure un séjour à Barbotteau, dans les hauteurs de la Lézarde. J'ai l'impression qu'un ciel d'encre n'arrêta pas un seul jour de crever en eau. Incapables de dresser nos tentes sur l'herbe détrempeée, nous occupions un bâtiment sans confort, humide, délabré. [...] Après ce temps d'enfer, vint enfin le moment du retour parsemé de signes funestes, qu'aveugle, je ne sus pas déchiffrer⁶⁸⁹.»

Ce récit d'enfance ne se résume pas seulement aux événements douloureux et angoissés. L'enfant se souvient aussi des moments de joie. Le récit est alors plus euphorique et insère les jeux entre enfants que la petite Maryse garde comme souvenir indélébile :

⁶⁸⁴*Ibid.*, p. 49.

⁶⁸⁵*Ibid.*, p. 50.

⁶⁸⁶*Ibid.*, p. 31.

⁶⁸⁷*Ibid.*, p. 63.

⁶⁸⁸*Ibid.*, p. 47.

⁶⁸⁹*Ibid.*, p. 73.

«Je me rappelle que ce jour-là nous avons joué à chat perché avec les blondinets du premier et partagé un goûter de fruits secs car Paris connaissait encore des pénuries. Pour l'heure, la nuit commençait de transformer le ciel en passoire étoilée. Nous nous apprêtions à rentrer avant qu'une de mes sœurs passe la tête par la fenêtre et nous hèle : Les enfants ! Papa et maman ont dit de venir⁶⁹⁰.»

2.3.- Le « Tu » personnage de l'enfant chez Daniel Maximin

C'est à la seconde personne verbale qu'est mis en scène le personnage de l'enfant chez Daniel Maximin : « *Tu, c'est l'enfance*⁶⁹¹ ». Ce titre met le lecteur sur la voie de cette personne verbale et enlève l'ambiguïté de cet emploi peu fréquent. Nous avons vu précédemment que l'alternance entre le « Tu » et le « Je » est la manière, dans ce récit, d'établir une distinction entre l'adulte en train d'écrire et l'enfant ressuscité, en quelque sorte, par les mots de l'écrivain : « Je, c'est depuis⁶⁹² » : la conscience adulte gère cette scénographie de l'enfance.

Comme le négrillon, comme la petite Maryse, le « Tu » de Daniel Maximin se charge du passé de l'enfance. Le personnage ainsi mis en scène est enrichi par de nombreuses qualifications. Il a cinq ans au moment où commence son récit : « Tu n'avais pas encore de lunettes quand à cinq ans tu es monté sur le volcan pour la première fois⁶⁹³ ». Il vit en Guadeloupe, dans la région de Basse-Terre, à Saint-Claude, dans une famille composée de son père, sa mère, ses trois frères et ses deux petites sœurs, sa grand-mère, Man Tètè et le grand-père. Il est myope, caractéristique visuelle importante⁶⁹⁴ dans tout ce récit : « C'est grâce à tes yeux myopes, fixés tous les jours sur la Soufrière, que la géante te paraissait si près, jusqu'à rêver de l'effleurer en son feu intérieur, sous son voilage de nuages⁶⁹⁵. »

Erigeant ainsi le volcan comme personnage essentiel de son univers, le narrateur convoque, aux côtés du « Tu », d'autres personnages importants. Comme dans les autres récits, la figure première est celle de la mère qui guide les premiers pas de l'enfant dans

⁶⁹⁰ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁶⁹¹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, *op.cit.*, exergue.

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁹⁴ Avant d'écrire son récit d'enfance *Tu, c'est l'enfance*, paru en 2004, Daniel Maximin a écrit une nouvelle (qui a fait l'objet d'une analyse dans la première partie) intitulée « *Les Antilles à l'œil nu* » où il passe en revue son enfance, nouvelle publiée dans le recueil élaboré par Nancy Huston et Leïla Sebbar intitulé : *Une enfance d'ailleurs 17 écrivains racontent*, Paris, Belfond, 1993. Dans cette nouvelle, l'enfance s'écrit en partie à travers le motif de la myopie. Ce motif de la myopie et cette nouvelle sur l'enfance sont intégrés dans *Tu, c'est l'enfance* pour donner une version plus accomplie de son enfance.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

l'univers proche : « [...] Seule ta mère était déjà levée, veillant sur ton sommeil tout en préparant le décollage de rhum et de chiquetaille. Après avoir réchauffé ton ventre d'une friction d'huile camphrée, elle te fit boire de l'eau de coco et manger un grand bol de riz blanc⁶⁹⁶. » C'est elle qui conduit l'enfant pendant le voyage au volcan : « Une puissance si assurée qu'elle se coulait sagement dans les formes sculptées par l'eau et par la terre, comme le révélait la tiédeur des terreaux de soufre et de boues d'argile, si bienfaisante sous tes premiers pas dehors, pieds nus, guidé par ta mère au sortir de ton mal⁶⁹⁷. » Elle est couturière de formation et sa renommée est sans égale :

« [...] Dans la journée notre chambre était réservée à notre mère pour son travail de couturière, avec Eliane, la jeune qui l'assistait, et il leur fallait toute la place pour les essayages, l'étalage des tissus et la découpe des patrons sur les lits. Notre mère faisait des merveilles, et ses clients s'en remettaient entièrement à elle pour assortir les modèles, la matière et les coloris à leur rêve de mannequin et aux perfections de leur silhouette⁶⁹⁸. »

Femme au foyer, elle se charge de la garde des enfants en l'absence du père : « Notre père, cela nous arrangeait plutôt qu'il soit moins présent⁶⁹⁹ », et représente le poteau mitan qui assure la survie des enfants :

« Maman descendait souvent à Basse-Pointe pour ses commandes de tissus, de ceintures et de boutons, ce qui palliait l'inconvénient de sa présence permanente à la maison, car peu de bêtises lui échappaient, et Éliane l'assistait aussi pour les gronderies ! Mais nous étions assez nombreux pour échapper à la vigilance de ce petit gynécée⁷⁰⁰. »

Le second personnage est, bien évidemment, le père, présenté comme autoritaire mais cette autorité est aussitôt redimensionnée par l'explication qu'en donne le narrateur et par un autre aspect de cette personnalité :

« Il était autoritaire qu'avec ses enfants, comme s'il voulait rattraper par ce concentré de rigueur le temps insuffisant qu'il consacrait à forger notre avenir. C'est pourquoi nous aimions qu'il y ait des invités à la maison : nous pouvions apprécier sous un autre jour sa vraie cordialité, son humour et ses connaissances⁷⁰¹. »

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 69. Ce passage de *Tu, c'est l'enfance* fait écho à la nouvelle publication de Daniel Maximin dans *Aimé Césaire, frère Volcan*, Paris, Le Seuil, 2013 où les deux mères arrimaient à la machine à coudre : « nos mères couturières faisaient du beau avec du peu : la misère en faux col, disait la mienne. Elles nous ont transmis l'horreur du négligé, un souci de la forme et des assortiments, même mal attifés, une attention au décorum. Ton costume trop vert de jeune professeur et tes cravates désassorties ont témoigné de cette fidélité », p. 12.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 71.

Il est chargé d'assurer l'éducation intellectuelle des enfants et leur explique le sens caché des choses : « Tu connaissais l'épopée de Delgrès et de ses compagnons grâce aux explications de ton père⁷⁰²... » Le père assure la transmission des savoirs par les livres. C'est aussi une personnalité très écoutée par le maire, Nainsouta : « Quand Rémy Nainsouta passait à la maison, au moment des élections – car il prenait toujours conseil auprès de ton père avant de constituer sa liste⁷⁰³... » Ce n'est pas n'importe quel savoir qu'il transmet à ses enfants : mais un savoir que l'école ne peut leur faire acquérir, celui de la résistance des guadeloupéens, celui d'écrivains dont l'école ne parle pas et celui de la pratique politique dans la préparation des élections municipales. Grand amoureux des livres le père est décrit comme un écrivain, qui fascine l'enfant par sa belle calligraphie et ses poèmes :

« Tu savais que ton père s'enfermait pour écrire certains après-midis ou le dimanche, [...], puis revenant à sa place blanche pour répandre d'une belle écriture des grappes de mot cueillies dans l'invisible. Il y avait ces poésies dont la première lettre de chaque vers en majuscule faisait apparaître un mot vertical : Renaissance, Fleur des îles, Vacances, Tristesse, comme celle que ton père composait pour chaque anniversaire avec nos prénoms. Des poèmes en créole difficiles à déchiffrer : *Fifines-la-pli, Asi-milet*⁷⁰⁴. »

La grand-mère et Man Tété la voisine conteuse arrivent, par ordre d'importance, tout de suite après les parents. Elles ne sont pas en reste pour initier l'enfant à son île au travers d'histoires et de contes qui magnifient l'imaginaire antillais. Man Tété conte aux enfants « l'histoire héritée de la mémoire des Indiens Caraïbes⁷⁰⁵ » et plus loin, elle venait chez eux « raconter les histoires des quatre continents, afin de nourrir nos rêves⁷⁰⁶. » Man Tété connaît « tous les contes et légendes des Antilles, surtout ceux qui font peur⁷⁰⁷. »

⁷⁰² *Ibid.*, p. 46.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 37. Le caractère polyphonique de *Tu, c'est l'enfance*, où Maximin joue avec les personnes verbales Je/Tu est propre à son écriture. Cette forme d'écriture polyphonique se donnait déjà à lire dans *L'Isolé soleil* où Maximin joue avec les prénoms entre Adrien et Marie-Gabriel. Christiane Chaulet Achour souligne : « ce jeu sur le "Je/Tu" permet d'assumer le dédoublement et la gémellité. La gémellité de base – Marie-Gabriel / Adrien – fonctionnant comme la projection ludique et harmonieuse des contradictions de l'être : Marie-Gabriel réalise, écrit, Adrien apprécie, gomme, rature, met en garde ; ce sont deux potentialités d'un même personnage [...]. Adrien s'efface et l'individu privilégié, dans cette tension d'avenir, est la femme, "elle" : Adrien devient Marie-Gabriel. Car la femme est celle qui permet à l'Antillais isolé de retrouver la maîtrise de ses paysages, de sa géographie : Elle ? Marie-Gabriel, "abri d'aile", "l'arbre-amie", les îles, les femmes, les mères, les ailes ; l'île, symbole de l'isolement, a besoin d'elle, de l'a-île de l'amie pour dépasser l'isolement. Car "l'alphabet de mes amours commence aussi par le a" (*L'Isolé Soleil*, p.276) Ce "A" rend indécidable le nom de l' élu : Adrien ou Antoine. » Cf. *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*, Paris, Karthala, 2000, pp. 20-21.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 69.

La grand-mère, quant à elle, symbolise un passé douloureux, « une femme sans mari, sans maison ni jardin⁷⁰⁸ ». Il y a aussi le grand-père menuisier à la retraite qui initie son petit-fils au travail du bois mais aussi à l'Afrique. Enfin, Rémy Nainsouta, figure politique la plus importante de la commune « le premier maire noir de Saint-Claude⁷⁰⁹... », fondateur des journaux *Liberté*, « journal clandestin de la dissidence⁷¹⁰ » en 1940 et *Justice* :

« Le nom qu'il avait donné à son journal en 1941 pendant la résistance. Ancien vétérinaire, général à la retraite, après avoir servi l'Afrique, il avait été acteur majeur de la dissidence qui avait abouti à la libération des Antilles dès 1943, avec la chute des gouvernements vichystes en Guadeloupe et en Martinique⁷¹¹. »

Ce sont autant de personnages complices et acteurs de l'histoire de l'enfant qui participent tous à sa formation sous tous ses aspects et à la connaissance de son île, ainsi que d'un temps dont l'écrivain restitue les souvenirs.

2.4.- De la toponymie à la toposémie

Toute action, qu'elle soit réelle ou fictive, est circonscrite dans un cadre spatial plus ou moins précis. De ce point de vue, la question concernant la localisation est, sans conteste, celle du « où ? » D'une façon générale, l'espace dans la narration occupe une place plus ou moins étendue et délimitée. L'espace au sens de décor permet de situer les objets et les personnages par le biais de descriptions et de portraits qui caractérisent l'environnement mis en scène et les activités qui s'y déroulent. L'espace peut aussi être lui-même un « actant » de la diégèse comme l'a montré Henri Mitterand dans son étude de *Ferragus* de Balzac⁷¹². L'espace apparaît donc comme une catégorie indispensable dans toute création littéraire. On peut distinguer des espaces clos ou ouverts, clairs ou obscurs, vastes ou minuscules, référentiels ou imaginés... tout cela étant lié au projet d'écriture de l'auteur. Ces espaces sont donc des cadres où s'inscrivent la fiction et le lieu où les personnages évoluent, se révèlent et s'accomplissent. Au sens où l'entend Philippe Hamon, « L'espace littéraire est donc la mémoire du texte : c'est le lieu d'inscription des présupposés du texte, le lieu où il s'embraye

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 45.

⁷¹² Pour Henri Mitterand, l'espace peut être perçu comme une dimension narrative, en cela qu'il est toujours présent et actif et parce que le lieu peut devenir acteur dans le récit et agir comme un véritable actant. Cf. « Le lieu et le sens : L'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac », *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, pp. 189-212.

sur les archives d'une société⁷¹³. » Il s'agira de voir comment l'espace est à la fois indication d'un lieu et création propice à l'imagination, de voir comment le parcours de l'histoire peut faire resurgir de nouveaux espaces signifiants. L'espace est donc considéré dans l'écriture romanesque comme ayant une fonction référentielle mais également, dans certains cas comme une force actancielle qui dépasse sa fonction de circonstant.

Etudier la toponymie – c'est-à-dire repérer et décrire tous les lieux d'un roman ou d'un récit –, permet de comprendre comment ils sont construits les uns par rapport aux autres, dans la trame narrative, et comment on peut étudier la toposémie du texte ou la signification des lieux. Selon Christiane Chaulet Achour :

« Toute entrée en texte – littéraire tout particulièrement – est entrée dans un univers par les noms de lieux que l'écrivain essaime souvent très rapidement ; univers familiers si l'on partage la culture de l'œuvre, univers étrangers si on ne la partage pas. L'étude des noms de lieux, la toponymie – débouche nécessairement sur la toposémie, (signification de ces noms) car c'est bien volontairement que l'écrivain choisit de nommer, que les lieux soient réels ou inventés⁷¹⁴. »

Ainsi, l'enfance que les trois auteurs racontent évolue dans des cadres et des lieux à la fois réels et fictifs que nous tenterons d'analyser. Ces enfances ayant pour lieu principal la Guadeloupe et la Martinique, les deux îles, nous choisissons de les analyser en étroite relation.

Chez Patrick Chamoiseau, le récit d'enfance se déroule dans deux espaces diamétralement opposés que sont la maison et la ville. Ces récits d'enfance ont une prédilection pour l'espace clos de la maison qui est le premier lieu où l'enfant vit au sein du cadre familial. C'est un espace à la fois formateur mais ennuyeux pour l'enfant livré à la solitude, décrite dans le présent de l'écriture, par la conscience adulte qui se souvient de son enfance dans la rue François-Arago: « Elle prend source dans des périodes de solitude aujourd'hui inexplicable car la maison était *full back*⁷¹⁵. » Maison modeste que Patrick Chamoiseau décrit dans son état ancien :

« C'était une grande caye en bois du Nord, s'étirant dans la rue François-Arago jusqu'à l'angle de la rue Lamartine. Au niveau-rue, les Syriens, propriétaires de l'immeuble, avaient déployé leurs magasins

⁷¹³ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 45.

⁷¹⁴ Christiane Chaulet Achour, « K comme Karukéra », dans *Abécédaire insolite des francophonies*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 229.

⁷¹⁵ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 25.

de toiles. Juste à côté de l'entrée, donnant sur l'escalier des appartements, se tenait un atelier de menuisier⁷¹⁶. »

La maison de l'enfant renseigne sur le train de vie modeste de sa famille. Le narrateur l'explore dans tous ses recoins. L'escalier sis dans cette maison est son refuge où il trouve son premier bonheur et où il prête attention à des choses ignorées des adultes et éloignées du monde des hommes : « Sous l'escalier se profilait une série d'ombre favorable aux existences interlopes. [...] ⁷¹⁷. »

On a vu précédemment que c'est là que le négrillon poétise et brutalise aussi son existence au monde avec les insectes : « Araignées, fourmis et ravets grouillaient là. Tant de vie dans cette ombre émerveilla le négrillon⁷¹⁸. » Face aux insectes, il acquiert une puissance qu'un enfant, dans le réel, ne possède pas :

« Son seul génie fut d'être un tueur. Il fut sacré roi (par lui-même) des araignées et des fourmis, des libellules et vers de terre victimes pourtant de ses massacres. Il fut l'Attila des blattes rouges et des gros ravets sombres que l'on criait klaclac. Et il mena campagne contre une colonie de rats impossible à ruiner⁷¹⁹. »

Ce rapport au monde annule la solitude, même si les souvenirs comptent « des immobilités solitaires⁷²⁰. » Peu à peu, l'enfant découvre un autre espace, qui n'est pas clos celui-ci, celui de la fenêtre. Il y passe ses journées à contempler l'extérieur auquel il n'a pas accès.

Puis, l'espace clos de la maison laisse place à celui de la ville, Fort-de-France, dans la deuxième partie « Sortir ». Véronique Larose écrit :

« Ce récit de l'enfance a un théâtre et un héros : Fort-de-France sous les yeux attentifs du "négrillon" qu'a été l'auteur. Cette chronique autobiographique, authentique est rétrospection. La ville-monde lui offre sa force : son flux d'énergies bigarrés de réalités sociales et morales. Une ville monde qui vibre de l'intérieur⁷²¹. »

Comme nous venons de le souligner, dès l'incipit, Patrick Chamoiseau commence par la description de la rue François-Arago dans sa ville natale Fort-de-France :

« Il est arrivé à l'homme de refaire ce chemin de naissance. Descendre la rue François-Arago, dépasser l'allégresse odorante du marché aux poissons, puis longer le canal jusqu'au Pont de chaînes. Il lui est arrivé

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁷²¹ Véronique Larose, *Patrick Chamoiseau– Errance d'une souvenance...*, dans *PawolKreyol*, Mars 2007, p. 6.

aussi de goûter les soirées du jeudi quand vingt et une heure livraient Fort-de-France aux clous jaunâtres de la lumière publique⁷²². »

Ayant longtemps observé l'extérieur depuis la maison à sa fenêtre, l'enfant s'intègre à cet extérieur : « Il est heureux car il commence à sortir dans la ville. Il l'avait observé depuis les fenêtres. Fort-de-France, c'était pour lui la rue des Syriens⁷²³. » Mais sortir véritablement élargit la perception de la ville ; ses représentations se transforment. Ayant ainsi goûté au plaisir de l'extérieur, l'enfant ne résiste plus à l'envie de sortir. Il suit clandestinement sa maman parcourant la ville : « Le négrillon suit Man Ninotte de loin. Elle ne s'en doute même pas. Il la suit d'un regard-cacarelle. Il la voit aller, venir, entrer, disparaître, sortir, être reine de la rue. On l'appelle, on veut la voir⁷²⁴. » Suivre sa maman, l'enfant le fera plus d'une fois : « Sous la montée d'une angoisse, le négrillon dut suivre Man Ninotte plus d'une fois. Sans qu'elle ne s'aperçoive [...]⁷²⁵ », ne mesurant pas les conséquences, sachant bien par exemple qu'« entrer chez les Syriens était dangereux en ce temps-là⁷²⁶. » Mais, autorisé à sortir seul, l'enfant change de statut : il aide sa mère, devient son commissionnaire. Sa mère l'envoie chez le boutiquier pour ramener les provisions à la maison : « La catastrophe d'une huile qui manque, Le sel qui s'épuise sans annonce. Une commère de passage, à honorer des douceurs d'un soda ou d'une eau de Didier⁷²⁷. » Toutefois dans l'étendue de cette ville, il y a des endroits où sa présence n'est pas la bienvenue comme « au bar, où il ne traînait jamais. La tenancière ne supportait pas de présence enfantine dans cet antre de rhumiers⁷²⁸. »

L'enfant qui se livre à la ville et s'expose aux dangers qu'elle offre, sait aussi se garder de ses dangers : « L'ennui, c'était le Pinceur, un nègre à complet gris et chapeau noir de détective. Il habitait on ne sait quel côté, sans doute dans une dépendance de l'enfer, mais il travaillait dans la rue à quelque horlogerie. [...] De plus il détestait les enfants⁷²⁹. » La ville devient la véritable initiatrice pour le meilleur et pour le pire. Fort-de-France apparaît comme l'espace de la socialisation de l'enfant parmi les autres enfants de sa communauté et les filles qui le fascinent :

« L'une des filles de Man Irénée est une belle chabine-crème, experte dans l'agencement des dinettes en compagnie d'Anastasie. Le négrillon

⁷²² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, pp. 23-24.

⁷²³ *Ibid.*, p. 131.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁷²⁸ *Ibid.* p. 147.

⁷²⁹ *Ibid.*, pp. 178-179.

ne la quitte pas quand elle est là. Elle s'occupe de lui comme de son fils, le chois, le porte, ne lui refuse rien, ne semble jamais ennuyeux de ses caprices. Le cœur du négrillon bat mieux avec elle⁷³⁰. »

La ville l'initie à sa communauté et à la connaissance de sa culture. Dans cet espace étendu et mouvant, le lieu le plus réconfortant est le cinéma. Cet espace est perçu par l'enfant comme un lieu enchanteur, un havre de paix et de bonheur car pour lui : « Il n'y avait jamais de mauvais film, tout était bon, tout était grand, tout méritait que l'on en parle, que l'on raconte, que l'on rejoue et que l'on mime tout au long de la semaine jusqu'à exaspération de Man Ninotte, qui ne mettait jamais pieds au cinéma⁷³¹. » Ainsi, à terme, l'espace de la ville est celui de la réalisation de l'enfant car il devient lui-même, s'autonomise et y pratique de nombreuses activités hors de l'espace clos de la maison.

Comme Patrick Chamoiseau, *Le cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé privilégie la ville. Mais ici, ce sont deux villes, Paris et la Pointe qui sont offertes au lecteur. N'ouvrant pas son récit par la ville d'enfance, la narratrice place d'abord les souvenirs de l'enfant en France – du Havre à Paris –, qualifiée de pays d'adoption : « Aussi, dès le mitan de l'année 1946, ils reprirent avec délices le paquebot qui devait les mener au port du Havre, première escale sur le chemin du retour au pays d'adoption⁷³². » D'ailleurs, vient très rapidement l'évocation de l'appartement occupé par la famille à Paris : « Nous habitons un appartement au rez-de-chaussée dans une rue tranquille du septième arrondissement⁷³³. » Immédiatement aussi s'établit une comparaison, au bénéfice de Paris, par rapport à la ville de l'enfance : « Ce n'était pas comme à la Pointe où nous étions vissés, cadennassés à la maison⁷³⁴. » Pour l'enfant, Paris est la ville de la liberté car, les enfants y sont autorisés par leurs parents à sortir pour fréquenter d'autres enfants :

« Nos parents nous autorisaient à sortir autant que nous le voulions et même fréquenter les autres enfants. En ce temps-là, cette liberté m'étonnait. Je compris plus tard qu'en France, nos parents n'avaient pas peur que nous nous mettions à parler le créole ou que nous prenions goût au gwoka comme les petits-nègres de la Pointe⁷³⁵. »

Cette citation est très intéressante et éclaire la notion d'aliénation des parents que nous avons évoquée précédemment : à Paris, les enfants ont la liberté d'être de bons petits Français et de ne pas être attirés par leur culture d'origine. Bien évidemment, cette liberté grise

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 184.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 172.

⁷³² Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, op.cit., p. 12.

⁷³³ *Ibid.*, p. 14.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 14.

l'adolescente. Il lui faudra évoluer pour comprendre les pièges et les séductions de l'assimilation. Ainsi un premier niveau de lecture donne la préférence à Paris. Cependant, un second niveau de lecture oblige à mettre ce constat en écho avec les autres signes du roman.

La description de la maison à la Pointe est un lieu de tensions où l'« adolescence (est) comme une couleur d'une fin de vie⁷³⁶ » et « se trouve face à deux vieux corps dont elle ne comprend pas les humeurs⁷³⁷. » Outre la vieillesse des parents, Maryse souligne aussi le côté sclérosé de la maison familiale. Le champ lexical ne laisse aucun doute sur la tonalité morbide de la description :

« Dans notre maison régnait une atmosphère de veillée funèbre. Le deuxième étage avait été condamné. Portes et fenêtres clouées puisque personne n'y habitait plus. J'errais misérablement à travers une enfilade de pièces vides : la chambre de Thérèse, celle de Sandrino. Je feuilletais des livres couverts de poussière sur les étagères. J'ouvrais des penderies où traînaient encore de vieux linges. Je m'asseyais sur des lits aux sommiers défoncés. C'était comme si je rôdais dans un cimetière pour me ressouvenir de ceux que j'avais perdus⁷³⁸. »

Une autre maison familiale où séjourne l'enfant est présentée comme un lieu terrifiant, sombre et où règne l'obscurité : « La maison de mes parents était plongée dans l'obscurité. De haut en bas, elle était hermétiquement close. Grosses portes tirées, bouclées à double tour⁷³⁹. » Parfois, ces maisons sont présentées sous des apparences modestes :

« La maison que mes parents avaient loué à Gourbeyre était d'apparence fort modeste. Ce qui chagrina ma mère, ce ne fut pas qu'elle avait besoin d'un bon coup de peinture, que sa galerie était trop étroite, que l'eau ne montait pas dans la douche, les WC se trouvaient dans un infâme réduit au fond de la cour et que les robinets de la cuisine fuyaient⁷⁴⁰. »

On le voit, que l'on soit dans l'une ou l'autre de ces maisons, elles sont décrites comme des endroits de réclusion voire des lieux sans refuge où l'épanouissement de l'enfant n'est pas possible. En effet, la narratrice décrit toutes ces maisons habitées par l'enfant sous un aspect négatif. La petite fille puis l'adolescente grandit en vivant tant bien que mal dans ces espaces invivables.

Au fur et à mesure que la petite fille grandit, Paris perd ses couleurs vives. Le chapitre « Chemin d'école » décrit le séjour de l'enfant en Métropole : « Je devais avoir treize ans. Encore un séjour en "métropole". Le troisième ou le quatrième depuis la fin de la guerre.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁷³⁸ *Ibid.*, pp. 130-131. C'est nous qui soulignons.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 122.

J'étais de moins en moins persuadée que Paris est la capitale de l'univers⁷⁴¹. » Pendant son séjour, l'enfant éprouve une nostalgie pour sa ville natale, la « Pointe », qu'elle juge alors plus positivement : « En dépit de l'existence réglée comme papier à musique que j'y menais, La Pointe, ouverte sur le bleu de la darse et du ciel, me manquait⁷⁴². » A la lumière des souvenirs, la Pointe est désormais un espace qui illustre le sentiment de bonheur et qui rappelle à l'enfant des moments de joie passés avec ses camarades au lycée : « Je regrettais Yvelise, mes camarades de lycée et nos déambulations sous les sabliers de la place de la Victoire, seule distraction qui nous soit permise jusqu'à six heures du soir⁷⁴³. » L'adulte retrouve des moments euphoriques dans un espace perdu. *A contrario*, la ville de Paris y est désormais décrite comme un espace ennuyeux et triste : « Paris, pour moi, était une ville sans soleil, un enfermement de pierre arides, un enchevêtrement de métro et d'autobus où les gens commentaient sans se gêner sur ma personne : Elle est mignonne la petite négresse⁷⁴⁴ ! » On voit à nouveau que l'allusion à sa couleur détermine la prise de conscience de la jeune Maryse qu'on ne peut impunément quitter sa communauté. Une neutralité s'instaure entre la ville et elle : « [...] je retrouvai Paris. Sans enthousiasme. Sans déplaisir non plus. Avec indifférence. Une vieille connaissance⁷⁴⁵. » Dans ce Paris, « L'atmosphère était funèbre. Ni flirts, ni danse, ni blagues, le lenbé nous travaillait l'âme. En outre, il n'y avait aucune distraction à bord. Nous tuions les heures de la matinée à lire, vautrés sur les fauteuils, face à la mer⁷⁴⁶. » L'enfant est devenu une jeune adulte progressivement autonome et son regard change ; elle prend du recul en émettant des jugements. Ce Paris est le lieu désormais de l'ennui et de l'errance bien pire que la solitude : « Je compris très vite que solitude vaut mieux que mauvaise compagnie. Avec ma solitude, je courrais toutes les expositions de Léonor Fini ou de Bernard Buffet⁷⁴⁷. »

Un autre espace a été, au cours de l'enfance, un lieu de bonheur, c'est celui de l'école : « Pendant ces premières années, l'école fut pour moi la félicité. Je n'avais pas encore commencé de la haïr, de la considérer comme une prison où l'on est sommée de se conformer à des règles dénuées de signification⁷⁴⁸. » Au lycée, l'enfant se rappelle le bonheur des jeux enfantins et, à travers les propos de la narratrice, se présente comme une élève intelligente qui

⁷⁴¹*Ibid.*, p. 113.

⁷⁴²*Ibid.*, p. 113.

⁷⁴³*Ibid.*, p. 113.

⁷⁴⁴*Ibid.*, p. 113-114.

⁷⁴⁵*Ibid.*, p. 137.

⁷⁴⁶*Ibid.*, p. 137.

⁷⁴⁷*Ibid.*, p. 150.

⁷⁴⁸*Ibid.*, p. 31.

: « [...] s'apprêtait à passer son deuxième bac avec un an d'avance, et paraissait l'incarnation de l'intelligence⁷⁴⁹... » Cette idylle avec l'école s'inverse lorsque l'adolescente est contrainte de quitter les siens pour Paris où elle est admise au Lycée Fénelon :

«D'ici un an, je quitterais la Guadeloupe, moi qui ne m'étais jamais séparée de mes parents pour plus de deux semaines. Cette perspective m'exaltait et me terrifiait. Qu'allais-je étudier ? Je ne me sentais aucune vocation. Mes professeurs me désignaient à l'hypokhâgne, aux grandes écoles, c'est-à-dire que je retrouverais le lycée Fénelon⁷⁵⁰. »

A cause de l'école, l'enfant se retrouve dans un pays étranger loin des siens et sans protection, exposée à elle-même.

Après Paris, La Pointe, la maison, et l'école..., un autre espace est évoqué par la narratrice, celui de la Guadeloupe, espace de la discrimination : « En ce temps-là, en Guadeloupe, on ne se mélangeait pas. Les nègres marchaient avec les nègres. Les mulâtres avec les mulâtres. Les blancs-pays restaient dans leur sphère et le Bon Dieu était content dans son ciel⁷⁵¹. » Mais, mis à part l'épisode avec la petite Anne-Marie, le monde des enfants a tendance à bannir les discriminations : « heureusement, les enfants ne s'occupaient pas tellement de ces affaires de grandes personnes. Nous vivons en bon voisinage avec les Driscoll de notre âge, tous mulâtres qu'ils étaient, et Gilbert aurait pu être mon premier amoureux⁷⁵². »

Pour échapper à ces espaces clos et dysphoriques, l'enfant trouve plaisir dans ses aventures avec son Motobécane hors de la Pointe : « une fois que j'eus mon Motobécane, je n'eus plus besoin de personne. [...]. Je m'aventurais bientôt en dehors de la Pointe⁷⁵³. » Dans ces mésaventures, l'enfant est séduite par les côtes qu'elle découvre et les merveilles que celles-ci l'offre :

« Je découvris les côtes basses et vaseuses du Vieux-Bourg de Morne-à-l'Eau, à moitié recouvertes par l'eau de mer, la mangrove peuplée d'échassiers tout de blanc vêtus. Je poussai dans une autre direction vers le Bas-du-Fort. Émerveillement ! Je n'avais jamais admiré les hautes falaises calcaires ciselées de lapiés littoraux et le sable d'or. En fait, connaissais que celle de Viard, avec son sable endeuillé comme les ongles d'un pied mal lavé⁷⁵⁴. »

⁷⁴⁹*Ibid.*, p. 132.

⁷⁵⁰*Ibid.*, p. 134.

⁷⁵¹*Ibid.*, p. 62.

⁷⁵²*Ibid.*, p. 62.

⁷⁵³*Ibid.*, p. 132.

⁷⁵⁴*Ibid.*, pp. 132-133.

Séduite et émerveillée par ses promenades, l'adolescente retrouve des moments de joie, de bonheur et de liberté dans cette nature qu'elle découvre. Ce qui est frappant dans le traitement des lieux par Maryse Condé, c'est qu'ils n'ont pas de modalisation positive ou négative et qu'ils évoluent avec le passage de l'enfance à l'adolescence puis à la jeune adulte qu'elle devient.

A la différence de Patrick Chamoiseau et Maryse Condé, Daniel Maximin multiplie les espaces. Attaché à son île, Daniel Maximin parcourt dans son récit d'enfance la géographie de la Guadeloupe. Ces espaces qu'il décrit sont tantôt réels (ceux relevant d'une réalité et qui sont référentiels), et tantôt imaginaires (qui sont des espaces que l'enfant côtoie dans ses lectures). Pour l'enfant, l'espace de son île est privilégié car « [...] la mémoire de l'enfance se rattache souvent à une géographie⁷⁵⁵. » L'enfant fait de la Guadeloupe une double représentation qu'il repartie en deux géographies :

« Plus qu'à l'histoire, la mémoire de l'enfance se rattache à une géographie. Pour toi, la Guadeloupe, ce n'était pas une île, mais deux – des ailes de papillons comme on disait – opposées presque de bout en bout c'est-à-dire Basse-Terre, montagneuse et humide, fertile et bien fleurie, et l'autre Grande-Terre, c'était la terre des hommes, ton père, tes oncles et ton grand-père sans eau, aride et plate sous le sable, le sel, la sueur, le soleil et la sève tiède du jus de canne et de l'eau de coco⁷⁵⁶. »

Ici, ces deux espaces géographiques s'opposent d'emblée par leur description et renvoient à des imaginaires différents. L'espace chez Daniel Maximin n'est pas unique mais complexe. En effet, l'enfant est partagé entre deux espaces. Il est soit à Pointe-à-Pitre, soit à Saint-Claude. Dans ces espaces, on retrouve « la montagne Pelée⁷⁵⁷ », (« le lac du soufre », « les trois Chaudières », « le Cratère Napoléon⁷⁵⁸ »), espaces par excellence de l'enfance. Deux d'entre eux sont privilégiés, ceux de Pointe-à-Pitre et Saint-Claude. Saint-Claude, une des villes de la Guadeloupe, est le lieu de vie de la famille et occupe donc une grande partie de l'espace textuel :

« L'odeur permanente de soufre sur le bourg coloré de fleurs rouges et le dégagement fréquent des fumerolles rosie contre le bleu du ciel de Saint-Claude était pour toi comme une invite à brûler un jour en elle les douceurs et les douleurs que tu percevais obscurément dans le monde des humains⁷⁵⁹. »

⁷⁵⁵ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., p. 127.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, pp. 127-128.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

Si la géographie est présente, l'Histoire est aussi là : la Guadeloupe est ainsi évoquée comme un département français d'outre-mer que l'enfant apprend à la fois dans les manuscrits et les propos du père : « [...], comme on est devenu un département français [...] »⁷⁶⁰. Elle est aussi présentée par le narrateur comme « l'île-aux-belles-eaux⁷⁶¹ », où l'on voit l'enfant émerveillé par sa mère qui lui montre le sens caché de l'expression "Karukéra" : « Ta mère joua à te montrer les sens que pouvait nous cacher ce mot, KA : notre tambour-ka, RU : un vieux mot pour la rivière, KÉ : l'auxiliaire du futur en créole, et RA : le dieu soleil égyptien⁷⁶². » L'histoire de la Guadeloupe est riche et prodigieuse. Elle a connu des avancées significatives dans son histoire comme en témoigne ce passage :

« Autrefois terre de Sacrifice et d'Amertume, maintenant notre Guadeloupe est la terre d'Excellence et de Beauté, l'île d'Émeraude. Elle s'est faite bonne à ses enfants et charmeuse à l'étranger, et elle exprime la vie nouvelle, naissant au soleil d'or et à la crête des vagues bleues. »

Saint-Claude, quant à elle, se distingue car elle est la seule commune de la Guadeloupe à ne pas avoir de façade maritime. En effet, « Flanquée au plus haut de l'île juste au pieds du volcan, Saint-Claude, est la seule commune que la mer ne touche pas⁷⁶³. » On y retrouve le Matouba à travers l'évocation d'un proverbe : « Marcher dans le noir fait voir clair: ce proverbe, l'un des préférés de ton père, s'appliquait parfaitement à Matouba⁷⁶⁴. » Le Matouba est décrit aussi comme un espace qui regorge d'un passé majeur : « L'après-midi se terminait chez l'un ou l'autre ami du père, souvent en conversations politiques chez ces fidèles soutiens du maire dont Matouba était un bastion, en prenant garde de redescendre au bourg à temps avant la noirceur⁷⁶⁵. »

Dans ses baignades à la rivière « Rouge » ou à la rivière « Noire » à Saint-Claude, on apprend que l'enfant entretient un rapport amoureux à l'eau des rivières : « Tu aimais remonter le courant au fil de la rive, sentir le contraste des jambes glacées avec l'air chaud sur la poitrine, sécher les pieds dans le sable et la boue de la berge, sortir après le dernier plongeon, le corps transi réchauffé par le frottement vif de la serviette⁷⁶⁶. » Ces baignades procurent à l'enfant un immense bonheur jamais ressenti :

⁷⁶⁰*Ibid.*, p. 37.

⁷⁶¹*Ibid.*, p. 105.

⁷⁶²*Ibid.*, p. 105.

⁷⁶³*Ibid.*, p. 105.

⁷⁶⁴*Ibid.*, p. 106.

⁷⁶⁵*Ibid.*, p. 107.

⁷⁶⁶*Ibid.*, p. 108.

« Bonheur de l'immersion dans une eau à ton échelle, fille du feu et de la terre, cette eau fertile serpente au milieu de terres gorgées d'ombre et de soleil, une eau qui ne donne en rien l'impression de chuter, mais de jaillir en fontaine solaire, comme aux sources chaudes et soufrées de Galion, aux flancs de la Mère-Soufrière, bravant la mer en embuscade à tous les horizons⁷⁶⁷. »

Un autre espace berce les souvenirs d'enfance à l'âge adulte de l'auteur. C'est celui du cimetière de Saint-Claude où l'enfant joue avec ses frères pendant la fête de Toussaint :

« La mort, tu ne la connaissais pas, sinon par le petit cimetière de Saint-Claude, où l'on se rendait chaque année pour la Toussaint. La veille d'abord pour changer les vieux pots et replanter des fleurs, et jouer à chaud-caché entre les tombes quand on n'aidait pas les vieilles voisines à porter les seaux d'eau et les fougères de leurs morts⁷⁶⁸. »

La Grande-Terre et Pointe-à-Pitre sont d'autres espaces représentatifs. En effet, Pointe-à-Pitre, située à l'ouest de la Grande-Terre, face à la rade ouverte sur la mer des Caraïbes et placée au centre de la Guadeloupe à la jointure entre la Grande-Terre et la Basse-Terre est présentée comme « ce point culminant des Petites Antilles la plus belle vue de l'archipel : la Grande-Terre, saluée à grands cris par les oncles de Pointe-à-Pitre, l'île sœur de Marie-Galante, puis la Dominique⁷⁶⁹. » Si Saint-Claude est le lieu où l'enfant passe plus de temps, où il vit avec ses parents et fréquente l'école, Pointe-à-Pitre est le lieu des vacances où il retrouve ses cousins en été : « On se coucha dans la petite chambre d'Éliane sur un amas de couvertures, de nattes et de coussins, ce qui nous rappela les vacances à Pointe-à-Pitre[...]»⁷⁷⁰. Les souvenirs de l'enfant sont ceux de l'incendie qui ravage tout autour de lui et laisse l'être humain impuissant face à la catastrophe, regardant le feu consumer « quatre maisons du bourg⁷⁷¹. » Mais pour l'enfant, Pointe-à-Pitre est aussi « la ville vivante⁷⁷² » où « chaque journée se déroulait au rythme des chansons et des rondes, comme cette ritournelle des fiancées : "le palais royal est un grand palais, toutes les jeunes filles sont à marier, Mademoiselle une telle est la préférée, de monsieur untel qui va l'épouser"⁷⁷³ », que l'enfant trouve agréable. C'est aussi un espace d'apprentissage aux jeux initiés par son grand-père :

« Pour grand-père, nos jeux, nos bricolages ou les repas étaient toujours l'occasion d'un apprentissage. C'est ainsi qu'il t'avait appris les deux manières de tenir sa fourchette, comme une cuiller ou comme un couteau [...]. Dans l'intimité de son établi, il t'enseignait les

⁷⁶⁷*Ibid.*, pp. 108-109.

⁷⁶⁸*Ibid.*, p.39.

⁷⁶⁹*Ibid.*, p. 21.

⁷⁷⁰*Ibid.*, p. 35.

⁷⁷¹*Ibid.*, p. 35.

⁷⁷²*Ibid.*, p. 128.

⁷⁷³*Ibid.*, p.131.

sagesses du métier de charpentier, l'équilibre entre les pouvoirs des hommes et ceux de la nature⁷⁷⁴. »

Il faut bien évidemment parler du volcan, de la Soufrière qui est véritablement un acteur des fictions de Daniel Maximin. Le premier voyage initiatique au cœur du volcan, au centre de la terre, est pour l'enfant une expérience empreinte de chagrin et de désenchantement au premier abord se transforme en souvenir fondateur par la suite :

« [...] tu commençais à déchanter : ce voyage vers ton volcan n'était que flaques de boues molles, d'eaux troubles, de terre friable, et cet air froid insidieux et humide qui traversait le pull en laine que ta mère t'avait fait enfiler pour la première fois comme s'il s'agissait de gravir le Mont-Blanc⁷⁷⁵. »

Bien sûr, l'espace maritime occupe une place de choix dans le récit. La mer est présentée ici comme un espace mortifère, un espace que l'enfant « n'aime pas beaucoup⁷⁷⁶. » Daniel Maximin fait d'abord la différence entre la mer Caraïbe et l'océan Atlantique. Pour lui, l'océan Atlantique est « l'océan des esclaves, du déluge et des noyades », et la mer Caraïbe est la « mer d'accueil des naufragés et des recommencements⁷⁷⁷. » C'est dans la mer que, ballotté par les vagues sous l'effet du cyclone, le héros du récit puise sa révolte pour prendre son destin en main : « Je revois clairement la puissance froide de ta révolte à cet instant : non, tu n'allais pas mourir noyé⁷⁷⁸. »

2.5.- Traitement du Temps : entre précision datée et choix de symboliques

Le temps est une donnée complexe. En effet, dans un texte, le temps correspond à un ensemble de marques hétérogènes, manifestées par des indications telles que les dates, les allusions historiques etc. Dans *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Dominique Maingueneau précise que : « le temps est une catégorie déictique qui permet de distribuer le passé, le présent et le futur⁷⁷⁹. » Les trois auteurs à l'étude inscrivent le récit de leur enfance dans un temps qui se donne à lire sous plusieurs formes. Ce peut être le temps des dates indiquant les balises de l'histoire racontée à une période donnée. Celle-ci peut aussi être saisie au travers de l'usage des différents temps verbaux utilisés par les auteurs pour consigner l'enfance.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁷⁹ Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, *Op.cit.*, p.39.

La question du temps est complexe dans *Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau donnant à lire à travers la mention des jours, des heures, des saisons et des années rythmant la temporalité du récit. Le temps que choisit le narrateur au début de son récit est celui qui précède la naissance de l'enfant, même si l'année de naissance n'est pas mentionnée : « à 21h, un jeudi oui, (...) »⁷⁸⁰, donnant, dans une sorte d'imprécision, une dimension poétique à sa venue au monde. L'écoulement chronologique qui permettrait de suivre l'évolution de l'enfant n'est pas retenu par l'écrivain. Daniel Delteil remarque :

« On n'y trouve nulle date, mais une périodisation, du reste floue, propre à cet enfant-là : l'âge du feu, l'âge de la lame, le temps des insectes, celui des rats. *Antan d'enfance* offre la particularité d'en rester à la préhistoire du sujet, avant la scolarisation, même si quelques rares prolepses évoquent des temps plus récents. De ce fait, cette enfance n'a pas de sens – ni signification, ni direction, sinon cette extension du monde de l'enfant déjà signalée. Il n'y a pas d'événement qui marque la fin de l'enfance. Cette enfance reste un temps suspendu et un monde clos⁷⁸¹. »

Après le temps de naissance, vient le temps des découvertes qui scandent les « âges » de l'enfant dans la première partie « Sentir » : l'enfant est le roi du monde animal en particulier celui des araignées auxquelles il fournit à manger⁷⁸². Ce temps laisse place à celui des « âges ». Le temps est celui des différentes découvertes chez l'enfant que nous avons évoquées précédemment : « l'âge de l'outil, celui de la lame⁷⁸³ » et celui de « la puissance du feu »⁷⁸⁴. Daniel Delteil souligne :

« Le récit n'enchaîne pas, métonymiquement, les événements et les années jusqu'au terme de l'enfance ; il ne raconte même pas le développement d'une personne. Il dit le lieu, non la formule, comme l'annonce la citation d'Édouard Glissant placée en épigraphe : "trouver en soi, non pas, prétentieux, le sens de cela qu'on fréquente, mais le lieu disponible où le toucher" – hommage à l'aîné prestigieux et juste définition de l'entreprise de Chamoiseau⁷⁸⁵. »

Le temps présenté dans la première partie où l'enfant scrute tous les recoins de la maison dont il est le maître s'enchaîne avec les journées qui s'écoulent, les années qui passent et le changement des saisons dans la seconde partie. Ainsi, le temps se met en mouvement à travers des jours dissemblables et caractérisés par certaines activités de la mère : « durant le repassage, Man Ninotte ne chantait pas. Les journées de mercredi étaient brûlantes et

⁷⁸⁰ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 21.

⁷⁸¹ Daniel Delteil, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », *op.cit.*, p. 77.

⁷⁸² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 30.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁸⁵ Daniel Delteil, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », *op.cit.*, p. 77.

silencieuses dans le maniement de trois fers à charbon⁷⁸⁶. » Le temps des jours laisse libre cours à un autre temps mis en exergue par des années toutes différentes. Il y a des années mauvaises : « il y avait des années difficiles. Malgré tout le manger distribué, le cochon-planche demeurait épais comme l'ombrage d'un fil-crin⁷⁸⁷ » ; et des bonnes années: « l'année nouvelle offrait de nouvelles chances. Man Ninotte s'efforçait de les saisir toutes. Rien des misères de l'année morte ne devait subsister⁷⁸⁸. » Le temps qui est donné à travers l'imprécision des dates, les jours et les années s'achève avec le temps des saisons qui introduit l'enfant peu à peu dans son évolution et son développement à la fin du récit. Notons également que ce rythme des saisons d'enfance a des caractéristiques propres à la société martiniquaise :

« Le négrillon en percevait chez elle d'autant mieux les effets qu'il ne comprenait pas le sens de ses démarches [...] Lui-même au fil de son âge, pénétrait dans les saisons d'enfants. Cela structurait son esprit comme des calendriers. La saison des yo-yo, la saison des cerfs-volants, la saison des mabes que les Français crient billes, la saison des pistaches-cocochattes, la saison du carnaval, la saison du carême, la saison de la crèche, et l'inépuisable saison de chaque fruit de douceur (mangot à râper jusqu'à blancheur de graine, pommes-cannelle à défaire point par point, manger-corossol d'étrange lait, caïmite pour rêver de colle tendre, oh goyave des marmelades enchanteresses de la bouche...) ⁷⁸⁹. »

C'est le même constat pour le rythme des saisons de vie de Man Ninotte :

« Mais, à mesure, les saisons de vie ne se révélèrent bien plus nombreuses. Elles la rythmaient avec la puissance du jour et de la nuit. Son corps était branché aux saisons de la lune. Les saisons de l'igname, de la couscouche, de l'avocat régulaient son manger quotidien. Les saisons des fruits modifiaient les marchés, influençaient la ville et les journées de Man Ninotte ⁷⁹⁰. »

A côté de cette inscription du temps par d'autres voies que les dates et les années, il y a aussi l'ensemble des temps verbaux utilisé par l'auteur. De la même façon que le récit se partage en deux personnes verbales dont nous avons fait l'étude, l'usage des temps se distribue en fonction de celles-ci. Le « Il » du petit négrillon utilise les temps du passé tel que le passé simple et l'imparfait : « il y avait⁷⁹¹ » ; « il ne connut pas⁷⁹² » ; « le négrillon entrait⁷⁹³ » ; « le négrillon bénéficiait⁷⁹⁴ », « le négrillon demeura⁷⁹⁵ ». Par l'usage de ces

⁷⁸⁶ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 101.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 181-182.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 180.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 51.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 109.

temps verbaux du passé le narrateur marque un écart entre l'enfant et l'adulte. L'abondance des temps du passé (imparfait et passé simple) laisse place au présent qui est utilisé par le narrateur adulte. Il acquiert une valeur du présent de narration dans le récit : « je ne sais pas⁷⁹⁶... » ; « je crois de nos communes enfances⁷⁹⁷ » ; « je parle d'un Noël sinon amer, du moins très sobre⁷⁹⁸ » ; « je n'ai nul souvenir de leurs conversations⁷⁹⁹ » ; « c'est d'eux que l'homme d'aujourd'hui ramène son goût des mains ouverts, et tant d'inaptitude à dire non à ce qu'on lui demande⁸⁰⁰. » C'est la prise de parole de l'écrivain qui tente de reconstituer les souvenirs épars de sa mémoire pour retrouver l'enfance devenue lointaine, et pour tenter d'actualiser les événements racontés. Ces souvenirs que l'auteur se remémore lui font revivre les sensations, les odeurs, les saveurs, les joies et les peines vécues de l'enfance à l'âge adulte.

En ce qui concerne Maryse Condé, le traitement du temps se donne à lire au travers des dates. Le temps est d'abord celui de l'histoire. En effet, Maryse Condé, dès l'incipit, inscrit son texte dans un contexte historique bien précis, celui de l'après-guerre : « Si quelqu'un avait demandé à mes parents leur opinion sur la Deuxième Guerre mondiale, ils auraient répondu sans hésiter que c'était la période la plus sombre qu'ils aient jamais connue⁸⁰¹. » Le choix de cette période de l'après-guerre n'est pas anodin puisqu'elle a eu une conséquence pour ses parents qui n'ont plus pu voyager en France « pendant sept interminables années⁸⁰². » C'est la raison pour laquelle ce récit d'enfance ne commence pas avec la date de naissance de Maryse mais : « dès le mitan de l'année 1946⁸⁰³. » La petite Maryse a déjà neuf ans. Le lecteur est donc surpris et se demande ce que la petite Maryse a fait durant les premières années de son enfance.

L'auteur passant d'une prolepse⁸⁰⁴ – commencer le récit après la naissance du sujet du récit –, à une analepse⁸⁰⁵, le récit fait un retour en arrière, vers la naissance de l'héroïne : « Mon père, mes aînés, les servantes s'affolèrent. Pas de quoi ! Deux heures plus tard, j'étais

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁸⁰¹ Maryse Condé, *Le Cœur à rire et à pleurer*, *op.cit.*, p. 11.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 11.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁰⁴ Par prolepse, il faut entendre toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer par avance un événement ultérieur. Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 83.

⁸⁰⁵ Gérard Genette, *Figures III*, *Op.cit.*, p. 82. Rappel : toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve.

née⁸⁰⁶. » L'année certes n'est pas connue, on a juste le jour et le mois de sa naissance qui coïncident avec ceux de sa sœur aînée : « J'en voulus à ma grande sœur Émilia qui elle aussi était née au milieu des pétarades et des feux d'artifice d'un 14 juillet. Elle volait à ma naissance ce qui lui donnait à mes yeux son caractère unique⁸⁰⁷. » Il est facile, pour le lecteur, entre les indices du texte et ceux de la vie de Maryse Condé, de déduire qu'elle est née en 1937. Ce refus de la chronologie laisse ainsi des zones dans l'ombre : de sa naissance à ses quatre ans. On la retrouve entre l'âge de « cinq et sept ans⁸⁰⁸ » à l'école.

Le texte joue donc d'un va et vient entre prolepse et analepse. Au chapitre qui suit, la petite Maryse à « dix ans au Petit Lycée⁸⁰⁹. » Une période d'un an, c'est-à-dire ces huit ans sont passées sous silence. Au chapitre « Mabo Julie » l'enfant a « 9 ans⁸¹⁰. » Dans « Paradis perdu » elle a entre « 9 ans et dix ans⁸¹¹. » Au chapitre suivant elle a « dix ans⁸¹². » Son récit d'enfance s'efface entre onze ans et douze ans pour reprendre à « Treize ans, élève au lycée Fénelon⁸¹³ ». Puis nous sautons à l'âge de « seize ans⁸¹⁴ » au chapitre « À nous la liberté ». Dans le même chapitre, on recule d'un an : « À quinze ans, je me regardais dans la glace et me trouvais laide. » Le temps avance à nouveau, « elle a seize ans⁸¹⁵ » et « dix-sept ans⁸¹⁶ » dans le dernier chapitre. Le texte se construit donc entre le temps de l'histoire à travers les dates et celui du récit par les « anachronies narratives⁸¹⁷. » Le récit d'enfance de Maryse Condé se déroule sur une période de dix-sept années oscillant entre le temps de l'histoire et celui de récit. Deborah M. Hess dans son étude remarque :

« Les dix-sept chapitres s'échelonnent sur une période de dix-sept ans qui s'écoulent depuis sa naissance jusqu'au dernier chapitre. Une progression chronologique aurait réduit les écarts entre les chapitres

⁸⁰⁶ Maryse Condé, *Le Cœur à rire et à pleurer*, op.cit., p. 26.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 69.

⁸¹² *Ibid.*, p. 78.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 113.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁸¹⁷ Gérard Genette entend par anachronies narratives les différentes formes de discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit. Cf. *Figures III*, op.cit., p. 79. En effet, Un narrateur peut choisir de présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, selon leur chronologie réelle, ou bien il peut raconter dans le désordre. Genette désigne ce désordre par rapport à la linéarité chronologique par anachronies réparties en deux catégories : l'anachronie par rétrospection ou analepse et l'anachronie par anticipation ou prolepse.

au minimum et le rythme auquel on s'attendrait serait d'une année par chapitre [...] ⁸¹⁸. »

Le temps de l'histoire resurgit à la fin du récit où l'enfant part seule en métropole pour ses études : « Au milieu des années 50, un 4 septembre, déjà emmitouflé dans les couleurs de l'automne, je retrouvai Paris ⁸¹⁹. » Désormais l'adolescente doit se prendre en charge elle-même et devenir une jeune adulte, en étant éloignée des siens pour se former en contact de la société.

Outre le temps de l'histoire et celui du récit, on peut aussi faire mention des temps verbaux. On y retrouve les temps du passé à travers l'abondance du passé simple : « (reprirent, laissa, compris, tourna) », et de l'imparfait : « (concernait, devais, regardais, jurait) » qui sont les temps du récit. Ces temps du passé font essentiellement le récit de l'enfance révolue. Il y a aussi le présent qui parsème le texte, coïncidant avec le moment de l'énonciation : « (Je me rappelle, sont, qu'est-ce que vous parlez bien le français !, je veux) ». Ce temps présent possède aussi une valeur déictique : « (aujourd'hui, je me représente, aujourd'hui, tout me porte à croire) ». Tous ces usages du présent sont ceux de la narratrice adulte qui se souvient de son enfance au moment où elle écrit le récit. La narratrice adulte les utilise pour rendre compte des faits comme s'ils se réalisaient dans le moment de l'écriture. Ceci dit, le temps de l'énonciation et celui de l'énoncé se veulent ainsi contemporains et propice à l'adulte qui cherche à reconstituer le passé.

Qu'en est-il de l'usage du temps chez Daniel Maximin ? Dans son récit, Daniel Maximin ne se contente pas non plus d'un récit chronologique. La logique narrative qu'il choisit est organisée en fonction des quatre éléments de la nature : le feu, la terre, l'eau et l'air qui ne réfèrent pas à une perception historique du temps mais plutôt à une conception mythique. Dans un entretien, Daniel Maximin confie :

« Les quatre parties correspondant aux éléments auraient pu être dans un autre ordre que celui que j'avais prévu au début. C'est en ce sens que dans mon écriture, il y a en effet des contraintes, et notamment

⁸¹⁸ Deborah M. Hess, *Maryse Condé, Mythe, parabole et complexité*, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 101-102. Elle remarque aussi que certains chapitres font un saut inattendu en avant, depuis la naissance de la narratrice jusqu'à l'âge de quatre ou cinq ans (les chapitres deux à trois) et de cet âge à dix ans (les chapitres trois à quatre). Un saut de trois ans se fait entre les chapitres neuf, « Bonne fête, maman ! » où elle avait dix ans et le chapitre dix, « La plus belle femme du monde », où elle avait treize ans, suivi d'un saut de deux ans, de huit à dix ans, entre les « Mots interdits » (le chapitre onze) et le « Gros plan » (le chapitre douze). Un écart de trois ans s'insère entre ce dernier chapitre et le suivant, le « Chemin d'école ». D'autres sauts se font en arrière entre deux chapitres successifs, d'« Yvelise », où la narratrice avait dix ans à la « Leçon d'histoire », où elle avait huit ans et un saut de cinq ans en arrière, de l'âge de treize ans dans « La plus belle femme du monde » à huit ans dans les « Mots interdits ».

⁸¹⁹ Maryse Condé, *Le Cœur à rire et à pleurer*, op.cit. p. 137.

des contraintes de temps. [...] Quant à *Tu, c'est l'enfance*, il ne dépend pas de la contrainte du retour au passé mais de la contrainte volontaire d'une structuration de ce temps passé⁸²⁰. »

Daniel Maximin préfère à la chronologie, l'ordre symbolique car, selon lui :

« Ce jeu permanent sur le temps tient dans une structuration volontaire qui refuse toujours la simple chronologie : passé/présent/avenir. Le passé fait l'avenir, mais le présent donne vie au passé parce qu'il le raconte. Ce jeu est donc une manière de ne pas se laisser enfermer dans des fausses croyances sur la vérité du passé raconté, qui est reconstruit par le présent, dans un sens ou dans un autre. [...] On sait très bien que le passé est ce que nous en disons. D'où ce jeu, aussi formel, ce dialogue entre le passé, le présent et l'avenir. C'est ce dialogue-là qui m'a rendu heureux d'écrire *Tu, c'est l'enfance*, au lieu de raconter tout simplement l'enfance dans l'ordre, pour ainsi dire, avec la contrainte chronologique, l'ordre de l'histoire que je récuse face au désordre de la vraie vie⁸²¹. »

La position du romancier est claire et explique le positionnement qu'il adopte : la « vraie vie » n'est pas de suivre les événements année par année depuis la naissance jusqu'à la fin de l'enfance mais celle que la mémoire reconstruit : c'est-à-dire, ce qui a compté pour la personne en train de se construire. C'est pourquoi, au lieu de commencer son récit d'enfance à la naissance, Daniel Maximin le fait débiter lorsqu'il a cinq ans et à sa première expédition à la Soufrière, effaçant ses quatre premières années.

A l'intérieur de chaque partie, le lecteur voit s'enchaîner les épisodes, les périodes et les événements. Parfois, les données du temps se donnent à lire à travers la durée construite par les déictiques temporels : « Depuis quelques mois, tu avais des vellétés [...] », « Après quelques semaines, tu avais composé sur un grand carton [...] », « au fil des mois, tu es revenu à lui de temps en temps [...] »⁸²². » On peut suivre les événements marquants entre ses cinq et dix ans puisque ce n'est pas cette quantification qui est importante. En effet, la vérité ne résidant pas dans l'énumération de chaque année, la symbolique l'emporte et certains âges de l'enfant ne sont ni mentionnés et ni même précisés.

Choisissant de ne pas « pister » la datation, le narrateur ne se prive pas pourtant d'évoquer avec précision des jours privilégiés : « Un soir d'octobre où l'on fêtait l'anniversaire [...] »⁸²³, « Un samedi soir, au retour d'un mariage, [...] »⁸²⁴, « Au matin, les jours sans

⁸²⁰ Paola Ghinelli, *Archipels littéraire : Chamoiseau, Condé, Confiant, Brival, Maximin, Laferrière, Pineau, Dalember, Agnat*, Canada, Mémoire d'encrier, 2005, p. 88.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 89.

⁸²² Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., pp. 41-42.

⁸²³ *Ibid.*, p. 52.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 124.

école⁸²⁵», « Un jour, nous avons été invités à une cérémonie indienne [...]»⁸²⁶. », « Le jour venu, notre père nous annonçait la naissance de l'enfant et le prénom choisi [...]»⁸²⁷. », « Le jour de son enterrement, [...]»⁸²⁸, « Un jour de visite à Basse-Terre, [...]»⁸²⁹, « Un jour, on apprit que des chefs du syndicat avaient été incarcérés, [...]»⁸³⁰. Entre symbolique et mention de jours qui servent de « petits cailloux blancs » à la mémoire toujours menacée d'amnésie, le temps dans le récit de Maximin crée dans l'esprit du lecteur une sorte de totalité qui embrasse un vécu sur la durée et non un procès-verbal année après année. Maximin assume ainsi la difficulté de la mémoire à restituer l'entièreté du passé.

*

**

Le premier chapitre de cette deuxième partie s'est voulu une étude interne dans les récits d'enfance à l'étude. Ont été interrogées les questions des voix narratives et des personnes verbales employées par les auteurs. Les trois auteurs tentent par différents moyens stylistiques de donner l'impression que c'est l'enfant qui parle. Mais il s'agit en réalité des auteurs eux-mêmes, à l'âge adulte, qui parlent à la fois pour l'enfant et pour l'adulte qu'ils sont. Il y a pour ainsi dire un effet de miroir dans tous ces récits d'enfance.

Patrick Chamoiseau, même s'il emploie dans son récit toute une gamme des personnes verbales, reste identifié au négriillon, dénomination de l'enfant. L'adulte parle aussi pour l'enfant qu'il était à travers le personnage du négriillon pour raconter les souvenirs de son enfance. Se nommant « le négriillon », il marque la distance entre lui et l'enfance. Ce négriillon renvoie aussi aux autres enfants de la communauté martiniquaise ayant vécu la même histoire. Se qualifier ainsi est, pour l'auteur, en quelque sorte, une forme de résistance à la domination coloniale et un rejet des patronymes hérités de cette époque.

Chez Maryse Condé, une seule voix demeure organisatrice de cette question de la polyphonie qui ne lâche jamais le fil de la narration. L'unique « Je » employé dans le texte

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 126.

semble répartir la voix narrative du récit en deux voix, celle de l'enfant et celle de l'adulte. Mais quand on observe attentivement, on s'aperçoit que ce « Je » produit un effet de miroir entre Maryse enfant et Maryse adulte. Mais à la vérité, c'est l'adulte qui parle pour les deux. Ce « Je » est indissociable du personnage de l'enfant et de la narratrice-écrivaine.

Chez Daniel Maximin, la voix de l'enfant s'incline devant celle de l'adulte pour écouter sa propre histoire. Jamais on entend la voix de ce « Tu », c'est le « Je » de l'adulte qui organise la narration dans le récit mais ne donne pas la parole à l'enfant. Ce « Je » semble répartir la voix narrative en deux voix. Pour décrire son enfance le « Je » retranscrit les souvenirs de l'enfant en prenant les distances en employant le « Tu » accompagné des temps du passé. Et le regard de l'adulte actuel se donne à lire à travers l'usage du « Je » suivi du présent de narration.

Cette stratégie, celle d'une narration unique qui fait éclater l'énonciation en plusieurs voix est propre au récit d'enfance. L'enfance est une période délicate où l'enfant est considéré non pas comme un être à part entière doté d'une conscience et capable de raison et de conscience. L'enfant est un être humain certes, mais en construction.

Dans le second chapitre, on a montré comment ces auteurs mettent en scène l'enfant et quels sont les espaces qu'ils privilégient et le rythme temporel qu'ils adoptent pour trouver une négociation entre passé et présent. Ces auteurs décrivent leur enfance dans des espaces connus qui sont des milieux urbains. Il s'agit en effet des villes qui sont des espaces de prédilection où évoluent les récits d'enfance. Patrick Chamoiseau inscrit son récit d'enfance dans la ville de Fort-de-France qui devient le théâtre de son récit après l'espace clos de la maison. Après l'espace de la maison premier cadre où évolue l'enfant, Maryse Condé élargit son récit aux villes de Pointe-à-Pitre et de Paris. Chez Daniel Maximin, son récit d'enfance éclate en plusieurs espaces. On a celui de la maison, les villes de Saint-Claude, de Pointe-à-Pitre et l'île de la Guadeloupe comme totalité.

Le premier espace privilégié par les auteurs est d'abord celui de la maison. Chez Patrick Chamoiseau, il y côtoie le monde animal et devient leur maître avant d'explorer la ville de Fort-de-France, espace qui le libère de cette maison. Maryse Condé pour sa part fait évoluer son récit dans deux villes qui s'opposent à savoir Paris et la Pointe-à-Pitre. Daniel Maximin à deux espaces clefs, celui de Saint-Claude en famille et celui de Pointe-à-Pitre, lieux des vacances. Tous ces espaces où se déroulent les récits sont à la fois euphoriques et dysphoriques et permettent tant bien que mal l'évolution de l'enfant.

S'agissant du temps cette donnée complexe est saisie à la fois par le temps des saisons, des dates et de la temporalité. Patrick Chamoiseau fait fi dans son récit du temps de l'histoire, en le privant de dates. L'âge de l'enfant n'est pas mentionné. On a juste une indication de l'heure et du jour de la naissance du négrillon. C'est fait à dessein car refuser le temps de l'histoire a permis à l'auteur de créer son propre temps. Les données du temps sont saisies par une évocation vague des saisons, des fêtes, des jours des semaines et des moments de journées.

Maryse Condé, contrairement à Patrick Chamoiseau, inscrit dans son récit des dates qui illustrent du temps de l'histoire. Mais la particularité du temps dans ce récit est le refus par l'auteure de raconter les événements dans un ordre chronologique. Le texte joue de ce fait des anachronies narratives à travers l'emploi des analepses et des prolepses, obligeant le lecteur à un va-et-vient ludique.

Enfin, Daniel Maximin écrit son récit à travers une contrainte, celle du temps. En témoigne l'ordre des chapitres. Maximin ne se contente plus de raconter le récit de son enfance dans un ordre chronologique. Il fait débiter son récit à l'âge de cinq ans, ce qui paraît déjà remarquable. L'évolution de l'enfant à travers le temps est saisie par l'évocation des jours et des mois qui passent, mais les années ne sont pas mentionnées. Tout bien pesé, Daniel Maximin invente un temps propre à celui du récit de son enfance, ce qui devient une contrainte formelle.

Chapitre III :

Le rapport aux cultures et aux langues : des choix discursifs des écrivains

III. 1. – Quelles pratiques citationnelles des œuvres écrites ?

Tout texte s'écrit en fonction d'un déjà-là littéraire constitué des lectures faites et retenues. Dès lors qu'il s'agit d'observer la présence d'un texte dans un autre texte, on pense à la notion d'intertextualité. Issu du latin *inter* « entre » et *textus* « tissu, texte », le terme « intertextualité » a été proposé par Julia Kristeva en 1969 dans son ouvrage *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, dans le cadre d'une théorie générale du discours inspiré par M. Bakhtine : « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte⁸³¹. » En effet, aucune œuvre littéraire ne peut naître *ex nihilo*, elle naît dans un paysage d'œuvres anciennes avec lesquelles elle entretient un dialogue, alors même qu'elle proclame sa volonté de rompre avec elles ; elles cohabitent également avec des œuvres contemporaines, dans un discours convergent ou bien dans un discours divergent par rapport au regard porté sur la société. Dans le même sillage que Julia Kristeva, Michel Butor écrivait, dès 1967 : « Toute invention littéraire d'aujourd'hui se produit à l'intérieur d'un milieu saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur⁸³². » Pierre Bourdieu écrit pour sa part : « pour lire adéquatement une œuvre dans la singularité de sa textualité, il faut la lire consciemment dans son intertextualité, c'est-à-dire à travers le système des écarts par lesquels elle se situe dans l'espace d'œuvres contemporaines⁸³³. »

L'analyse de l'intertextualité active dans un texte littéraire, permet de mettre en évidence les phénomènes de réécriture, de citations, de transformations qui sont un des aspects essentiels du rapport de l'œuvre en train de s'écrire à ce qui la précède : tout énoncé s'élaborerait dès lors comme un travail déférent ou critique sur des énoncés antérieurs. C'est la raison pour laquelle le texte littéraire est porteur de quelque chose de fondamentalement métadiscursif.

⁸³¹ Julia Kristeva (1967), « Le mot, le dialogue, le roman », *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.145. Elle avait déjà exposé cette approche auparavant dans le colloque de Cluny, « Littérature et idéologies », publié par *La Nouvelle Critique*, autour de 1968.

⁸³² Michel Butor, « La critique et l'invention » in *Critique*, décembre 1967, p. 983.

⁸³³ Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Édition de Minuit, 1987, p. 175.

Le langage poétique apparaît de ce fait comme un dialogue de textes : « mosaïque de citations » ou « absorption ». Cette hypothèse d'un métadiscours fondamental de l'écriture est nommée par J. Kristeva « l'acte de sommation » (transformation d'une écriture antérieure), second moment de l'intertextualité dont le premier moment est « l'acte de réminiscence⁸³⁴ » (évocation d'une écriture antérieure). Il englobe en son sein le moment métadiscursif et métalinguistique du discours. Les auteurs étudiés, comme nous allons le voir, s'en tiennent, en ce qui concerne leurs lectures littéraires, à l'acte de réminiscence et leur texte présente une « mosaïque » plus ou moins riche de citations. Ils ne passent pas au second temps qui marque justement ce qu'on appelle l'intertextualité proprement-dite, « l'absorption », l'acte de sommation. Ils ne travaillent pas ces textes antérieurs pour les concasser et les intégrer à leur propre écriture.

Gérard Genette propose, dans le sillage des écrits de cette période très effervescente dans la critique, une approche plus large de la notion d'intertextualité que J. Kristeva. Dans *Palimpsestes*⁸³⁵, le théoricien du fait littéraire propose une réflexion sur l'ensemble des relations qu'un texte entretient avec la notion même de textualité. Dès l'incipit de son ouvrage, il met en exergue cinq acceptions parmi lesquelles : l'intertextualité définie comme la « présence effective d'un texte dans un autre », sa citation ; la paratextualité, constituée par la relation généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on nomme que son *paratexte*⁸³⁶ : titre, sous-titre, préface⁸³⁷ etc. ; la métatextualité, quant à elle, décrit la relation de commentaire qui unit un texte au texte dont il parle, sans nécessairement le citer, voire à la limite, sans le nommer ; l'hypertextualité est la relation précise d'un texte avec un autre et qui dépasse la simple citation, ce que la plupart des critiques, à la suite de J. Kristeva, nomment intertextualité ; enfin l'architextualité détermine le statut générique du texte.

Si l'on reprend la terminologie de Genette, ces réminiscences de lecture appartiennent au domaine de l'intertextualité. Mais la plupart des critiques choisissent l'acception de Julia Kristeva et considèrent que la citation d'un texte dans une œuvre reste un travail citationnel et non un travail intertextuel car il n'y a pas de reconstruction du texte emprunté.

⁸³⁴ Julia Kristeva, *Séméotikè. op.cit.*, p.181-182.

⁸³⁵ Gérard Genette, *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

⁸³⁶ Genette rappelle ce qu'était un palimpseste : un manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir y écrire un autre texte. Le texte antérieur, pas totalement effacé, apparaissait sous le texte nouvellement écrit. On voit bien ici la notion de superposition.

⁸³⁷ Gérard Genette, *Palimpseste, op.cit.*, p. 9.

Dans cette partie de notre analyse, après l'étude des citations, il nous faudra également analyser la stratégie linguistique, la langue s'imposant comme la visibilité immédiate de l'œuvre : car choisir tel ou tel canal d'expression linguistique est en rapport étroit, non seulement avec les textes qui constituent la « bibliothèque virtuelle », mais avec le lecteur dans sa société. Selon la langue qu'on lit et qu'on parle, on ira plus volontiers vers tel ou tel texte. Le choix linguistique fait donc partie du dialogue que l'écrivain et son texte instaurent avec le public. En effet, les auteurs étudiés écrivent en français mais inscrivent dans leur texte leur langue maternelle, le créole que nous interrogerons tout au long de notre analyse. Dans le sillage du créole, nous étudierons aussi les traces textuelles de la culture créole antillaise, qu'elles soient orales ou transcrites. L'écriture d'enfance n'est pas simple témoignage mais porteuse de tous ces éléments interculturels dus à la complexité de l'apprentissage et de la formation de l'écrivain francophone, au moins bilingue.

Les questions d'héritage et d'influence seront saisies à travers la notion de citation telle qu'elle est définie par Antoine Compagnon dans son ouvrage de 1979⁸³⁸, en repérant tous les auteurs cités et en réfléchissant, à chaque fois, à la fonction et à la valeur de cette citation dans l'univers d'enfance recréé par l'écrivain adulte.

Citations littéraires chez Patrick Chamoiseau

Au début du siècle, Iouri Tynianov notait : « Chaque texte se réalise par rapport aux textes antérieurs comme modèles qu'on peut imiter, récuser ou recréer⁸³⁹. » Au début des années 1990, Michel Peterson écrit pour sa part :

« L'antillanité de Patrick Chamoiseau ne se réduit pas au folklore ou à la contestation non plus qu'elle n'est un moyen détourné d'attiser la nostalgie. Vue de l'Occident, son œuvre appelle les traditionnelles comparaisons avec Rabelais et Joyce. Lue par Chamoiseau, elle s'identifie d'abord à elle-même, à l'œuvre de quelques-uns de ses compatriotes et surtout à la Martinique. De *Chronique des sept misères* à *Texaco*, la tendresse, la dureté, l'âpreté, la résistance et la vie se côtoient dans une parole qui traverse les temps avec autant de courage que le peuple qui l'assume. Si elle est difficile, cela ne vient pas du fait qu'elle multiplie les registres langagiers et les équations

⁸³⁸ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.

⁸³⁹ Iouri Tynianov, *Théorie de la littérature*, Le Seuil, 1965, trad. du russe, p. 17.

existentielles, mais plutôt du fait qu'elle énonce les vérités enfouies de notre modernité⁸⁴⁰. »

On ne peut écrire un texte sans l'inscrire dans un discours qui existe déjà. On peut aussi simplement convoquer la parole de l'autre pour donner de la valeur à ce qu'on écrit : mais par là même on désigne les filiations et les influences reconnues. La première influence de Chamoiseau est celle de son aîné martiniquais, Édouard Glissant, qui lui a permis de prendre conscience de la réalité antillaise. Michel Peterson remarque :

« La pensée et l'œuvre d'Édouard Glissant ont été capitales dans la prise de conscience de cette réalité. Derrière Glissant, il y a Raphaël Confiant, Jean Bernabé, Ernest Pépin, quelques autres et moi-même. En fait, nous ne sommes pas très nombreux. Il y a aussi Daniel Maximin et Maryse Condé qui, même s'ils se réfèrent à d'autres cultures, infléchissent leur discours vers des phénomènes de créolisation. Même s'ils rejettent le terme de "créolité", la mosaïque et la "relation" définies par Glissant résonnent dans leurs textes⁸⁴¹. »

Dès l'exergue, le récit d'enfance de Patrick Chamoiseau est déjà placé sous le signe de l'auteur antillais, père de l'antillanité⁸⁴², Édouard Glissant : « Trouver en soi, non pas, prétentieux, le sens de cela qu'on fréquente, mais le lieu disponible où le toucher. » L'enfance que Patrick Chamoiseau va raconter s'ouvre au réseau citationnel dans l'espace antillais. La citation d'Édouard Glissant permet d'énoncer la difficulté de dire l'enfance. Car ce qui sera consigné sur les feuilles de papier n'est que la vérité devenue fiction, la mémoire étant lacunaire. En citant Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau dit les lieux même de l'enfance mais ne les formule pas de la même façon : « Je sens qu'il ne faut plus fermer les choses, qu'il faut faire des différenciations de manière très ouverte. Je sais que le lieu n'est pas généralisable, comme le dit Glissant, et que s'il faut rester dans son lieu, c'est en restant ouvert à toutes les diversités du monde⁸⁴³. »

C'est là le défaut même de la mémoire. Voilà pourquoi l'auteur s'acharne dans son récit contre sa propre mémoire en négociant avec elle pour récupérer quelques souvenirs d'enfance. Dans un entretien de 2005, P. Chamoiseau déclare :

« La littérature doit explorer cette complexité. Je me situe à ce stade que Édouard Glissant appelle la Relation. C'est-à-dire ce processus de mise dans un fluide relationnel où je me change en échangeant, sans me perdre ou me dénaturer. Dans l'histoire de l'humanité, depuis que

⁸⁴⁰ Michel Peterson, « Patrick Chamoiseau : l'imaginaire de la diversité », *Nuit blanche magazine littéraire*, n° 54, <http://id.erudit.org/iderudit/19533ac> (1993-1994), p. 44.

⁸⁴¹ *Ibid.*.

⁸⁴² L'antillanité est un concept forgé par Édouard Glissant dont la volonté consistait de se démarquer de la Négritude et du retour exclusif aux racines africaines. Édouard Glissant considère l'identité africaine comme intrinsèque à l'histoire de l'esclavage, la culture et la langue créole.

⁸⁴³ Michel Peterson, « Patrick Chamoiseau : l'imaginaire de la diversité », *op.cit.*, p. 46.

L'homo sapiens s'est répandu sur la totalité monde, les absolus et les isolats culturels ont produit des merveilles. Mais ce n'est plus dans l'absolu qu'on peut créer la merveille. Les nouvelles merveilles culturelles, civilisationnelles vont se créer dans la Relation. J'en suis à cette complexité, dans laquelle il faut désormais trouver la bonne posture⁸⁴⁴. »

L'enfance trouve sa matière dans l'ouverture à l'autre, mieux encore, dans le discours de l'autre qui lui donne son existence. Dans son récit d'enfance, Patrick Chamoiseau fait écho à d'autres auteurs également. La photo d'enfance de Patrick Chamoiseau inscrite sur la première de couverture où l'on voit une toile avec son araignée, inscrit déjà le texte dans la pratique intertextuelle. Ce choix par l'auteur fait écho à Proust : « Proust, on le sait, y avait déjà eu recours ; et peut-être que Chamoiseau s'en est souvenu, en nommant Marcel l'un des autres tueurs de son enfance – en l'occurrence l'exécuteur de Matador, le cochon de Noël auquel l'enfant s'était attaché. Portrait de l'artiste en araignée liseuse, donc ; dévoreuse, on le verra, des écrits de Sartre, de Leiris, sur lesquels Philippe Lejeune s'est basé pour définir le pacte autobiographique⁸⁴⁵ ... », écrit Jean-Louis Cornille.

Glissant et Proust comme lieux fondateurs de l'écriture du « moi et les autres ». Mais il y a d'autres allusions aux textes lus par l'auteur. Le personnage de l'enfant, le négriillon, attache une grande importance au monde animal, comme on l'a vu précédemment. A titre d'exemple, citons « l'étrange relation qui naît entre l'enfant et le vieux rat. Le négriillon se chercha une ficelle, élaborait un nœud coulant déposé dans la cour. En son centre, il fixa un bout de saucisson. Le nœud calé, la ficelle au point, il se mit aux aguets sur le toit. L'idée était de prendre au lasso le vieux rat très vicieux⁸⁴⁶. » On retrouve l'exemple de l'enfant et du rat dans *Le Procès-verbal* de Le Clézio où il est question de l'impitoyable duel entre Adam et le vieux rat blanc : « Adam se transformait en rat blanc, mais d'une métamorphose bizarre ; il gardait toujours son corps à lui, ses extrémités ne devenaient pas roses, et ses dents de devant ne s'allongeaient pas⁸⁴⁷. » On peut parler ici de télescopage citationnel vis-à-vis d'un roman très connu et qui valut à son auteur le prix Goncourt bien des années avant Chamoiseau. L'intégration de l'exemple de Le Clézio à sa propre trame d'enfance établit une relation, un lien, en partie légitimant, avec un « grand » écrivain et qui plus est un écrivain d'une autre île.

⁸⁴⁴ Jean-Claude Lebrun, Entretien intégral : « la venue de l'écrivain à la "totalité-monde", Créole, français, langues, cultures : la réflexion en mouvement de Patrick Chamoiseau », dans le journal *L'Humanité* <http://www.humanite.fr/node/322048#sthash.LyHYSiEz.dpbs>, jeudi, 10 février 2005.

⁸⁴⁵ Jean-Louis Cornille, *Chamoiseau... fils, op.cit.*, pp. 11-12. À ce sujet, voir le dernier chapitre de la version définitive de *Proust et les signes*, de Gilles Deleuze (Paris, Puf, 1986, p. 217-218). Roland Barthes, pour sa part, évoquait déjà la disparition du sujet, « telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans la sécrétions constructives de sa toile » cf. *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 86.

⁸⁴⁶ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance, op. cit.*, p. 57.

⁸⁴⁷ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963, p. 16.

D'autres auteurs apparaissent qui, d'une manière ou d'une autre, constituent la mise en écriture du texte *Antan d'enfance*. Ce ne sont jamais n'importe lesquels. Parmi ces auteurs, la place de Michel Leiris est conséquente. En effet, certaines séquences narratives du récit font écho à *L'Âge d'homme* de M. Leiris dont on connaît le rapport original à l'altérité et à l'ailleurs. La citation de M. Leiris est sensible à travers la mention du feu, de l'eau et la toux. Dans *Antan d'enfance*, la séquence narrative sur la description du four se rapproche par allusion de celle de Leiris décrivant le poêle rougeoyant dans l'obscurité, « tantôt monstre, tantôt bête tiède et bonne, à l'haleine rassurante⁸⁴⁸ » :

« Se réveiller la nuit avec Man Ninotte afin de transporter le pain-au-beurre de communion, une savante tresse de pâte à beurre, étalée sur une plaque que le four de la maison ne pouvait recueillir. Le boulanger accordait à Man Ninotte cette chance : profiter vers, l'aube naissante, la chaleur de son four [...] Partout l'effluve du four parfois ouvert. Une vision inoubliable que ce four. Si profond. Si rougeoyant. Il menaçait la vie d'une haleine de dragon⁸⁴⁹. »

D'autres clins d'œil à M. Leiris seraient repérables dans le texte. En effet, il semble qu'*Antan d'enfance* de P. Chamoiseau se veut incontestablement dialogue avec l'univers autobiographique de M. Leiris. La séquence narrative où P. Chamoiseau écrit qu'« être malade, c'était entrer dans la douceur⁸⁵⁰ » coïncide avec celle de M. Leiris se souvenant des « attentions qu'on vous prodigue » dès lors qu'on tombe malade : « épiant cette toux » qui contenait la promesse de soins maternels nocturnes, l'enfant est bientôt sorti de son lit. Le second clin d'œil se retrouve chez Man Ninotte :

« Man Ninotte devenait plus attentive lorsque le négrillon avait une toux hamg hamg. Man Ninotte le comblait de gâteries, d'histoires dessinées, d'une douceur de marché. Elle se préoccupait de lui dès son retour du dehors, le bordait à l'approche de la nuit. [...] le négrillon vivait tellement bien sa condition de malade que Man Ninotte devait tétaniser d'un mot créole au bout de quelques jours⁸⁵¹. »

Proust, Glissant, Le Clézio, Michel Leiris, le « panthéon » de Chamoiseau sollicite les plus grands, inscrivant ainsi son écriture parmi celles des écrivains qui comptent à ses yeux.

⁸⁴⁸ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, p. 67.

⁸⁴⁹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁵¹ *Ibid.*, pp. 104-105-106.

Citations et filiations dans *Le cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé

Comme nous l'avons vu dans la présentation des textes, Maryse Condé a choisi le parrainage du maître de la mémoire, Marcel Proust. La citation en exergue en est illustrative et en dit long : « ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui ». Cette citation nous inscrit d'entrée de jeu dans un réseau citationnel prestigieux. L'influence de Proust est-elle simple citation déférente ou plus profonde ? La trouve-t-on en travail dans l'écriture même ?

Maryse Condé choisit donc en ouverture un auteur français, Marcel Proust, écrivain du « temps perdu » et... « retrouvé ». La citation donne un sceau à son récit d'enfance mais surtout avertit le lecteur que l'histoire racontée est inspirée certes de la réalité mais qu'elle est transformée par la fiction. L'adulte qui raconte s'est bien évidemment éloignée de son enfance qu'elle arrache à sa mémoire. Mais le faire devient une tâche difficile et la citation de Marcel Proust appuie cette vérité. La citation est aussi incitative : tout lecteur averti et cultivé est poussé par curiosité à découvrir la suite du texte. Après la citation de Marcel Proust en exergue, le texte fait mention d'autres auteurs français sans trop s'y attarder : « tout Victor Hugo. Tout Balzac. Tout Émile Zola⁸⁵². » Les noms sont cités, comme celui de Proust mais sans que Maryse Condé s'attarde sur ce qui pourrait l'avoir marquée, plutôt comme passage obligé d'une lycéenne du système français.

La référence aux auteurs français laisse place à d'autres auteurs caribéens. Cette fois, c'est plus un vrai dialogue qu'une simple citation : ce sont des sortes de « filiation » que Maryse Condé affiche. Elle cite : « *Je suis né dans une île amoureuse du vent où l'air a des odeurs de sucre et de cannelle*⁸⁵³... » de Daniel Thaly⁸⁵⁴, rendant hommage à son île par la parole poétique de ce poète de la Dominique. Mais de façon plus approfondie, Maryse Condé sollicite le récit de Joseph Zobel que nous avons évoqué précédemment dans notre première partie, *La Rue Cases-Nègres* devenu un classique de la littérature antillaise. Ce roman de Joseph Zobel a marqué la jeune adolescente et elle le résume d'une manière habile et sous la forme d'une anecdote :

⁸⁵² Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, op.cit., p. 30.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁵⁴ Daniel Thaly est un poète originaire de la Dominique, île des Antilles anglophones non loin de la Martinique, né en 1879. Le passage qui apparaît dans le récit *Le cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé est un vers de son poème intitulé *L'île lointaine*, paru dans *Le Jardin des Tropiques : Poèmes, 1879-1907*, Paris, Éditions de beffroi, 1911.

« Ceux qui n'ont pas lu *La Rue Cases-Nègres* ont peut-être vu le film qu'Euzhan Palcy en a tiré. C'est l'histoire d'un de ces petits-nègres que mes parents redoutaient tellement, qui grandit sur une plantation de cannes à sucre dans les affres de la faim et des privations. Tandis que sa maman se loue chez des békés de la ville, il est élevé à force de sacrifices par sa grand-mère Man Tine, ammareuse en robe matelassée par les rapiécages. Sa seule porte de sortie est l'instruction heureusement, il est intelligent. Il travaille bien à l'école et se prépare à devenir petit-bourgeois au moment précis où sa grand-mère meurt⁸⁵⁵. »

Ce roman marqué du sceau du réalisme suscite chez la petite Maryse un sentiment de prise de conscience de sa propre évolution, voulue par ses parents, d'une sorte de marche vers l'assimilationnisme. Mais la petite fille est surtout émue par le destin de ce garçon dont le récit lui fait comprendre son île et son histoire : « je pleurai à chaudes larmes en lisant les dernières pages du roman, les plus belles à mon avis que Zobel ait jamais écrites⁸⁵⁶. »

Un passage même du roman de Joseph Zobel est repris intégralement par Maryse Condé, passage très connu du premier roman :

« C'étaient ses mains qui m'apparaisaient sur la blancheur du drap. Ses mains noires, gonflées, durcies, craquelées à chaque repli, et chaque craquelure incrustée d'une boue indélébile. Des doigts encroûtés, déviés en tous sens ; aux bouts usés et renforcés par des ongles plus épais, plus durs et informes que des sabots de je ne sais quelle bête ayant galopé sur des rochers, dans de la ferraille, du fumier, de la vase⁸⁵⁷. »

Dans un autre passage, la petite Maryse s'identifie à l'histoire du personnage principal du roman de Joseph Zobel nommé José : « j'étais devenue Josérita, sœur ou cousine de mon héros. C'était la première fois que je dévorais une vie. J'allais bientôt y prendre goût⁸⁵⁸. » Séduite par son histoire, son courage et son abnégation à affronter les épreuves de la vie, la petite Maryse a donc trouvé dans ce roman une inspiration et un moyen de rejeter l'aliénation culturelle imposée par ses parents. Le passage qui suit en est illustratif :

« La lecture de Joseph Zobel, plus que des discours théoriques, m'a ouvert les yeux. Alors j'ai compris que le milieu auquel j'appartenais n'avait rien de rien à offrir et j'ai commencé de le prendre en grippe. À cause de lui, j'étais sans saveur ni parfum, un mauvais décalque des petits Français que je côtoyais⁸⁵⁹. »

L'auteure adulte revenant sur son enfance rend hommage à l'auteur martiniquais qui lui a fait prendre conscience de son engagement politique : « aujourd'hui, tout me porte à

⁸⁵⁵ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, op.cit., p. 117.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁵⁷ Joseph Zobel, *La Rue Cases-Nègre*, Paris, Présence Africaine, 1974, p. 310.

⁸⁵⁸ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, op.cit, p. 118.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 120.

croire que ce que j'ai appelé plus tard un peu pompeusement mon engagement politique est né de ce moment-là, de mon identification forcée au malheureux José⁸⁶⁰. » À travers la lecture du roman de Joseph Zobel, la petite Maryse découvre, à travers l'histoire de José Hassan, la misère des Noirs, l'esclavage, l'oppression coloniale, l'univers de la plantation, l'exploitation de l'homme par l'homme. Toutes ses inégalités lui font réaliser que le milieu bourgeois auquel elle appartenait a fait d'elle « un mauvais décalque des petits Français qu'elle côtoyait⁸⁶¹. »

Tout bien pesé, ce n'est pas étonnant que Joseph Zobel ait influencé Maryse Condé puisqu'il est l'écrivain antillais, précurseur du récit d'enfance dans la littérature antillaise. Outre l'hommage à Zobel, on trouve aussi chez Maryse Condé, un hommage plus ponctuel à Frantz Fanon, lorsqu'elle écrit : « J'étais peau noire, masque blanc et c'est pour moi que Frantz Fanon allait écrire⁸⁶² ». A l'âge où elle écrit son récit d'enfance, elle formule une qualification d'une adulte, grande lectrice de Fanon, réaction qui ne fut pas sa réaction première comme elle l'a expliqué dans le film d'Isaac Julien :

« Quand j'ai lu *Peau Noire, Masques Blancs*, j'étais au foyer étudiant des jeunes filles de ce qu'on peut appeler la bourgeoisie antillaise. Beaucoup d'entre nous étaient acceptées dans des grandes écoles de Paris. Nous avons l'impression que nous étions les plus intelligentes, les plus belles, les plus douées, que nous avions un avenir extraordinaire. Donc il était impossible pour nous de nous reconnaître dans les portraits que Frantz Fanon donnait des Antillais : des gens pathologiquement aliénés, pleins de complexes d'infériorité et qui étaient incapables d'assumer leur race. Donc la réaction que nous avons eue – je dis nous parce qu'il y avait tout un groupe de gens, autour de moi, des filles surtout – nous avons donc senti que ce livre-là ne représentait pas du tout notre moi collectif⁸⁶³. »

Mais l'enfance qu'elle raconte au seuil de sa vieillesse, est réinterprétée à la lumière d'une lecture mieux comprise que lorsqu'elle avait 18 ans ! Le jeune essayiste lui « apprend » *a posteriori* – le positionnement de lecture est différent qu'avec J. Zobel –, à lire sa propre vie, à lire l'aliénation qu'elle portait comme un vêtement, une « livrée » écrit F. Fanon, héritage de ses parents. L'auteure prend conscience de cette identité d'emprunt en lisant son aîné Fanon et peut faire tomber les masques derrière lesquels elle se cachait.

On relit alors d'une autre façon le passage analysé précédemment : « Elle est mignonne, la petite négresse ! Ce n'était pas le mot "négresse" qui me brûlait. En ce temps-là, il était usuel. C'était le ton. Surprise. J'étais une surprise. L'exception d'une race que les

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 120.

⁸⁶³ Julien Isaac, *Frantz Fanon : Peau noire, masques blancs*, www.k-films.com!distribution/films/fanonscenar.html.

Blancs s'obstinaient à croire repoussante et barbare⁸⁶⁴ ». Comment ne pas penser qu'il s'écrit en mémoire du passage de *Peau noire, masques blancs* dans lequel Fanon fictionnalise son choc du racisme ordinaire en dénonçant le regard de la femme blanche sur lui : « Regarde, il est beau, ce nègre... », ce à quoi il répond : « Le beau nègre vous emmerde, madame !⁸⁶⁵ » On comprend alors qu'elle puisse affirmer dans un entretien de 2008 : « J'étais plutôt une disciple de Frantz Fanon, qui disait que les Noirs ne sont nègres que lorsqu'ils sont saisis par le regard du Blanc. Et une fois que le Blanc a disparu, que l'on se retrouve entre nous, on sait bien qu'il y a un monde de différence, que parfois même la communication est impossible, difficile en tout cas⁸⁶⁶. »

Nous avons aussi dans ce récit d'enfance un clin d'œil à Toni Morrison⁸⁶⁷ dans l'un des titres de chapitre intitulé « The bluest eye » – pour ne rien dire de tous les autres auteurs français et étrangers analysés ci-dessus apportant chacun sa phrase, son expression, ou son image à la construction du texte de Maryse Condé qui cherche à retrouver, à travers la parole de l'autre qui se joint à la sienne, son enfance passée.

« La conversation avec les livres » dans *Tu, c'est l'enfance* de Daniel Maximin

Chez Daniel Maximin, son récit d'enfance *Tu, c'est l'enfance* constitue son tout dans le dialogue avec d'autres textes de l'espace français et antillais. La pratique de la lecture par l'enfant devient un thème majeur du récit l'ouvrant à une pratique intertextuelle, une pratique citationnelle entre citations intégrées et citations explicites. Cette façon de procéder témoigne, comme le souligne Christiane Chaulet Achour :

« [d'un] besoin nécessaire et ludique d'associer d'autres écritures et d'autres voix à sa propre création, et si elle est, en partie, premiers pas dans la transformation intertextuelle, ce n'est que l'assimilation d'un texte autre au texte en train de s'écrire qui déploie les richesses de l'intertextualité et une position particulière par rapport à la bibliothèque potentielle⁸⁶⁸. »

⁸⁶⁴ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, op.cit., p. 114.

⁸⁶⁵ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le Seuil, 1952, p. 92.

⁸⁶⁶ « Repenser l'identité », interview de Maryse Condé, propos recueillis par Thomas Flamerion, in *Évene.fr*, Mai 2008, p. 2.

⁸⁶⁷ Toni Morrison, de son vrai nom Chloe Anthony Wofford, est une écrivaine d'origine américaine née en 1931 à Lorain Ohio États-Unis. Romancière, elle a été aussi professeur de littérature et éditrice américaine. Elle est lauréate du prix Nobel de littérature en 1993. *The Bluest Eye*, titre que Maryse Condé emprunte comme chapitre dans son récit d'enfance est un titre de son roman publié en 1994 aux éditions Holt, Rinehart & Winston qui signifie en français *L'œil le plus bleu*. Cf. Toni Morrison – écrivain – France culture, www.franceculture.fr/personne, site consulté sur Google le 11/02/2015.

⁸⁶⁸ Christiane Chaulet-Achour, *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*, op. cit., p. 71.

C'est d'abord une filiation critique, pas de totale adhésion, avec Saint-John Perse. Un passage du texte reprend Saint-John Perse, l'un des précurseurs de l'enfance antillaise, analysé dans la première partie :

« Tu feuilletes *Pour fêter une enfance*, ce poème où tu reconnais par endroits des motifs de ta propre expérience (malgré ton vif rejet de son décor colonial de maître arrogants, de servantes dociles, et d'enfants trop princiers, blancs comme des astres morts). Comme bien d'autres, tu partages avec l'enfant-poète les bains de feuilles vertes tiédies par le soleil autour des femmes aux jambes nues ; le sirop-de-batterie noyant son sucre sur le pain blanc ; les hurlements des filles au démêlage de leur crinière crépue ; l'admiration des colibris, seul oiseau imposant le respect aux cailloux des gamins ; la beauté de ta mère aux yeux illuminés sous son chapeau de paille ; les jeux de cendres et feux sur la couronne du volcan⁸⁶⁹. »

Maximin reprend ici d'une manière plus habile qu'intertextuelle les passages du poème de Saint-John Perse. Samia Kassab-Cherfi écrit :

« Le dernier récit de Daniel Maximin qui paraît au printemps 2004 et qui s'intitule *Tu, c'est l'enfance*, titre emprunté à un poème de Perse dans *Éloges*, situe le texte dans une filiation caribéenne, ouverte et poétique, rendant hommage au poète qui a été reconnu au XIX^e siècle, non sans réticences, comme poète antillais, filiation souvent non assumée qui voit les écrivains caribéens ressentir ce que Mireille Sacotte appelle un véritable "complexe persien". La parole d'*Éloges* devient alors une parole sacralisée dans l'évocation de l'enfance guadeloupéenne mais également dans la vision / visée coloniale et cela dans une veine commune qui met en relation Perse et le Céline de l'Algérie⁸⁷⁰. »

Mais ce qui paraît plus intéressant c'est bien la reprise de cette formule de Saint-John Perse bien connue qui est le refrain de son poème sur l'enfance intitulé « *Pour fêter une enfance*⁸⁷¹ » que Maximin reprend : « Et ce très beau vers qui t'intrigue, et que tu décides cette fois de recopier dans ton petit carnet secret, caché entre deux gros dictionnaires de la bibliothèque : *Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus*⁸⁷² ?... » On le voit, Daniel Maximin en appelle à la formule de Saint-John Perse comme pour admettre la difficulté d'écrire l'enfance. C'est une manière aussi de nous dire de se méfier de ce qui sera raconté sur

⁸⁶⁹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., p. 98.

⁸⁷⁰ *Saint-John Perse : Atlantique et Méditerranée* (textes réunis et présentés par Samia Kassab-Charfi et Loïc Cery), article extrait de *La Nouvelle anabase* N° 3, Paris, L'Harmattan, novembre 2007, p. 2.

⁸⁷¹ Saint-John Perse fait partie des précurseurs de l'enfance antillais dans le genre poétique, comme nous l'avons montré au début de ce travail. Rappelons qu'il fait paraître *Éloges* en 1960, la première section du recueil, intitulée *Pour fêter une enfance*, se compose de six poèmes de même longueur dans lesquels se déploie un hymne à l'enfance. Les registres épiques et épique soutiennent le projet poétique de Saint-John Perse et oriente le lecteur vers une interprétation symbolique. En effet, l'enfance permet au poète d'évoquer un âge mythique, commun à tout homme, au sein duquel les références antillaises deviennent communes et sont élevées au rang d'universelles. Cf. Sandrine Meslet « Contre exotisme : la poésie comme langage universel de l'enfance » posté par *La plume francophone*, le 5 avril 2005.

⁸⁷² Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., p. 98.

l'enfance. C'est la reconnaissance par l'auteur de la faille de la mémoire de l'adulte quant à la reconstitution de l'enfance devenue très lointaine. Ce qui est raconté sur l'enfance devient cette culture qui reste lorsqu'on a tout oublié.

Outre Saint-John Perse, Daniel Maximin témoigne son admiration aux auteurs antillais. Cyrille François note :

« Daniel Maximin se réclame de plusieurs filiations qui décident de son imaginaire et de sa conception des Antilles ; celles de Suzanne et Aimé Césaire, de Frantz Fanon ou de Wifredo Lam. Ces Aînés contribuent à nourrir un discours situé entre les deux grandes tentations du silence ou de l'assimilation, entre l'incapacité à faire advenir une littérature antillaise et les sirènes du centre parisien⁸⁷³. »

Il leur rend hommage chacun pour sa part dans son récit d'enfance. C'est dire que la reconstitution de la mémoire de l'enfance passe par un hommage aux écrivains de son île ou plus largement de la Caraïbe. En effet, si l'on s'écarte de Saint-John Perse, Daniel Maximin évoque dans son texte le romancier martiniquais Joseph Zobel :

« (...) Marie-Thérèse, institutrice à Fort-de-France, qui avait envoyé dès sa parution *La Rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel, en signalant par de discrets signets les pages à censurer, que tu lisais pourtant en cachette le soir sous le drap, à la lueur d'une lampe de poche, imaginant le trouble du cousin Carmen devant "les cuisses offertes les yeux fermés" [...]»⁸⁷⁴.

On trouve aussi une évocation des personnages de « Manuel et Anaïse dans *Gouverneurs de la Rosée*⁸⁷⁵ » de l'écrivain haïtien Jacques Roumain. Il y a aussi dans son récit d'enfance les passages de *Lectures antillaises* d'André Terrissé :

« Dans sa présentation, l'auteur demandait aux élèves de se répartir en équipes, dont il suggérait même en détail les dénominations : "Équipe du Rocher (si les garçons paraissaient solides), les Caraïbes (s'ils sont rusés), *Victor Schœlcher* (s'ils sont généreux), les Colibris (s'ils sont petits), les Ananas (s'ils prennent comme devise : qui s'y frotte s'y pique⁸⁷⁶)". »

Ce texte a fait connaître à l'enfant avant son entrée à l'école « la vie quotidienne de ses ancêtres les Caraïbes, les Congos, les Coolies et les Gaulois⁸⁷⁷. » C'est à travers lui que l'enfant découvre la géographie de son île et la vie de ceux qui y vivaient naguère : « on découvrirait ainsi la vie des Amérindiens, avec leur grands *carbets* sans portes ni clôtures, tous

⁸⁷³ Cyrille François, *Daniel Maximin, L'Isolé soleil*, Paris Honoré Champion, « Entre les lignes », 2013, p. 8.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 26.

disparus dans le génocide caraïbe. Haïti et ses paysannes marchaient pieds nus à longueur d'éternité avec d'énormes paniers sur la tête⁸⁷⁸... »

La connaissance de l'enfance de la Martinique se fait par la lecture de certains auteurs de cette île :

« La Martinique, présente en abondance, et dont les paysages nous devenaient très familiers, grâce à des auteurs comme Gilbert Gratiat [faisant] découvrir à l'enfant, avec ses descriptions et ses photos des ruines de Saint-Pierre, [...] l'étendue de la catastrophe engendrée par la terrible éruption de 1902. Tu croyais bien au pouvoir de destruction des cyclones, comme le fameux de 1928, qui avait ravagé l'île tout entière de la moindre case jusqu'au palais du gouverneur⁸⁷⁹... »

En citant ces auteurs, Maximin les réinterprète et offre un véritable livre de lectures. Ainsi dans le résumé qu'il propose du premier Goncourt noir de 1921, *Batouala, véritable roman nègre*⁸⁸⁰ de René Maran, comme Maryse Condé l'a fait avec le roman de J. Zobel :

« Dans *Batouala*, le soleil était un vieillard poursuivant de sa haine l'ombre pendant le jour, et s'enfuyant le soir par peur de rencontrer la lune. Les hommes là-bas ne mouraient pas comme nous, ils s'endormaient pour toujours au pays des anciens, on les enterrait assis, adossés à même la terre, en posant sur la tombe pagnes et marmites, afin que leurs âmes sortent la nuit pour manger ou se vêtir sans divaguer chez les vivants⁸⁸¹. »

Le récit comporte également la citation d'auteurs français, familiers à l'écolier de ce système. Ce qui l'est moins, c'est la perception de certains auteurs. Ainsi du Victor Hugo de *Bug-Jargal* : « pour toi, l'auteur de *Bug-Jargal* était de toute évidence haïtien, ou il méritait de l'être (j'ai d'ailleurs su plus tard que Victor Hugo était bien rattaché par sa mère à cette origine)⁸⁸². » Il évoque aussi Alexandre Dumas, bien sûr : « j'ai gardé en mémoire une scène d'un roman d'Alexandre Dumas, où l'on voyait une comtesse faire halte à la nuit tombée avec son escorte, et prier l'aubergiste qu'on lui serve à souper dans sa chambre juste une aile de

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 28. Dans *L'Isolé Soleil*, on peut voir comment Maximin fait des éléments climatiques de l'île de véritables actants de l'Histoire d'une libération de l'oppression.

⁸⁸⁰ *Batouala* est le roman de René Maran qui fit de lui le premier Goncourt noir. C'est avec ce roman qu'il se fera connaître, roman qui force l'admiration des uns, et provoque la colère des autres, notamment des responsables de l'administration coloniale qui interdirent la diffusion du livre en Afrique. La préface de *Batouala* (1921) constitue en effet une véritable diatribe contre le système colonial puisque Maran s'attaque de manière directe à la façon dont l'administration coloniale gère ses territoires de l'Afrique Équatoriale Française. La corruption de cette administration coloniale – que Marguerite Duras dénoncera également plus tard en parlant de l'Indochine – s'accompagne de débordements en tous genres de la part des hauts fonctionnaires. Ces débordements, surtout causés par les abus d'alcool, seront justifiés par la fameuse « mission civilisatrice » de la France que Maran attaque de plein fouet, racontant dans cette préface que les villages concernés sont peu à peu pillés et dépeuplés. Cf littérature @ « île en île », [http : //www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/maran.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/maran.html), mise en ligne le 14 novembre 2004 ; mise à jour le 12 avril 2008, consulté le 10/12/2014.

⁸⁸¹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., pp. 30-31.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 31.

poulet froid⁸⁸³. » Daniel Maximin fait aussi un clin d'œil à la Fontaine connu pour ses *Fables* mais sans grand enthousiasme puisqu'il le classe dans la catégorie des livres froids: « Les *Fables* de La Fontaine appartiennent aussi aux livres froids, pour ces confrontations d'animaux disparates, corbeaux et singes, boucs et lions dans un même climat plutôt automnal : *quand la bise fut venue*⁸⁸⁴ ». Émile Zola fait aussi partie des lectures de l'écolier qui tisse des équivalences avec son univers :

« Dans *La bête humaine*, tu suivais le cheminement prudent de la locomotive dans ses embûches au sortir de Paris, le sifflement des sirènes, le crissements des essieux et l'éclatement des escarbilles, qui te rappelaient le passage d'un train de cannes en plein champ, sur la route des vacances de Pâques en Grande-Terre, serpent de feu incongru dans ce décor de campagne sèche, sans ciel gris ni passagers, sans gares ni tunnels, sans Paris ni Zola⁸⁸⁵. »

Il fait aussi mention de Guy de Maupassant :

« Tu saisisais mieux l'esprit du conte de Maupassant : *Le papa de Simon*, ce petit garçon bâtard, victime des sarcasmes et de coups de ses camarades, fils légitimes de campagnards obtus. Il s'était réfugié dans la forge de l'homme qui avait pris sa défense, gagnant l'amitié puissante et chaude des forgerons, jusqu'à ce que ce nouvel ami devienne son vrai papa en épousant sa mère recluse à l'écart du village⁸⁸⁶. »

Daniel Maximin ne se contente pas de son île, il s'intéresse aussi à ce qui se passe ailleurs. Des Antilles en passant par la France, il porte aussi son regard vers l'Afrique. Le réseau citationnel s'ouvre aussi à l'espace africain à travers le texte de Camara Laye et son récit d'enfance de 1950, *L'Enfant noir* :

« Tu admettais mal que le héros de *L'enfant noir* de Camara Laye, cadeau de tes huit ans, élise comme son domaine l'ombre du grand oranger près de la case de sa mère, au lieu de la chaleur de la forge où travaillait son père qui transformait l'or en bijoux, à deux pas de sa propre case à l'autre bout de la véranda. Tu ne comprenais pas qu'un enfant d'Afrique préfère la fraîcheur d'un arbre fruitier à l'ardeur d'un mini-volcan à sa mesure et à sa portée⁸⁸⁷. »

De façon assez logique puisque l'univers d'enfance est celui de l'apprentissage, Maximin essaime son propos de ces références. On dénote toutefois l'introduction de lectures autres que scolaires dues à l'ouverture d'esprit des parents et à leur volonté d'ancrer leurs enfants dans la Caraïbe.

⁸⁸³*Ibid.*, p. 30.

⁸⁸⁴*Ibid.*, p. 31.

⁸⁸⁵*Ibid.*, p. 32.

⁸⁸⁶*Ibid.*, p. 33.

⁸⁸⁷*Ibid.*, pp. 32-33.

Dans un entretien, Daniel Maximin déclarait : « pour moi, écrire, c'est continuer la conversation avec les livres. [...] Écrire, c'est une façon, tout seul à l'heure du matin, de postuler toujours la possibilité des dialogues⁸⁸⁸. » Commentant ce propos, Christiane Chaulet Achour écrit, « le texte se veut carrefour et échange, creuset et réceptacle⁸⁸⁹. » Ne s'arrêtant pas à sa seule île d'enfance, la curiosité du narrateur s'ouvre à l'univers pour atteindre l'universel. Ainsi sont cités : « les livres chauds, c'étaient des oasis toujours baignés de lumière et de vie, sous un soleil d'ici ou d'ailleurs, hivernal ou rayonnant, de la Suède de Nils Holgersson jusqu'à l'Amérique de l'oncle Tom⁸⁹⁰... »

En somme, la parole de Daniel Maximin dialoguant et conversant avec la parole de l'autre devient une parole collective pour dire l'enfance. La difficulté de dire l'enfance est contournée par ce réseau citationnel. La parole de l'autre s'insère dans celle de l'auteur pour mieux se remémorer l'enfance et donne sa force et son chant à son récit. La diversité des citations est homogénéisée par le regard unique du narrateur qui, en les choisissant, dit beaucoup de lui-même. Pour Daniel Maximin, raconter l'enfance, c'est se mettre en scène en dialoguant avec d'autres auteurs et en faisant sienne la parole de l'autre pour retrouver les saveurs et les douleurs de l'enfance. C'est pourquoi le texte est constamment émaillé de citations de plusieurs auteurs.

Aujourd'hui, encore, Daniel Maximin ne cesse de mêler son écriture à celle de l'autre. Sa dernière publication, *Aimé Césaire, frère volcan*, en est une preuve. Cette publication fait entendre et met en écho la voix d'un poète décédé, bien connu par son courage à affronter les réalités sociales et qui s'est distingué des autres de sa génération en proclamant haut quelques vérités essentielles. A travers ce texte, Daniel Maximin fait revivre l'un des pères de la négritude⁸⁹¹ par l'écriture et l'aîné – ou le frère –, dans lequel il se reconnaît. L'œuvre est une sorte de conversation entre le poète et lui-même, dans l'échange du je et du tu qui rend cet échange proche du lecteur. En témoigne le résumé de l'éditeur :

« Daniel Maximin, ami et complice discret et attentif d'Aimé Césaire, fait ici à voix libre et nue le récit de leurs échanges fervents durant plus de quarante ans entre Paris et leurs Antilles. Ni souvenirs pieux, ni confidences impudiques, ni biographie distanciée, cette évocation

⁸⁸⁸ Entretien, *France-Antilles*, n° 315, du 7 au 13 octobre 1995, p. 2.

⁸⁸⁹ Christiane Chaulet Achour, *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*, *op.cit.*, p. 73.

⁸⁹⁰ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, *op.cit.*, pp. 31-32.

⁸⁹¹ La Négritude est un courant de pensée et un mouvement littéraire forgé à l'initiative de trois maîtres à penser (Léon Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire). A travers ce mouvement, le combat du trio a été la contribution à l'émancipation des Noirs par la revendication de leurs origines africaines, l'affirmation de leur humanité dans le concert du monde. Le maître mot de ce concept a été la lutte pour la défense de la culture nègre.

de l'homme et du poète par celui qu'Aimé Césaire appelait son frère volcan, est une vivante introduction à l'œuvre, à la pensée et à l'action de cette figure majeure du XX^e siècle⁸⁹². »

Le texte n'est pas une biographie de Césaire. Dans un entretien, répondant à cette question « Votre livre propose une superposition étonnante d'anecdotes, de conversations et de confidences. Je l'ai lu comme une biographie subjective de Césaire ? » Daniel Maximin précise :

« Ni biographie, ni témoignage. J'ai voulu faire le récit de nos échanges depuis une soixantaine d'années, en commençant par ma découverte adolescente de Césaire à travers son magistral *Cahier d'un retour au pays natal*. C'est en 1965 que j'ai fait sa connaissance en vrai, à Paris, dans la librairie Présence Africaine. Nous nous sommes rapprochés au début des années 1980 quand je me suis un peu occupé de la réunion de ses textes poétiques épars en vue de leur publication dans son dernier recueil *Moi, Laminaire* en 1982⁸⁹³. »

Maximin confie plus loin dans le même entretien :

« Il me parlait de l'importance de la poésie pour lui. Même quand il faisait du théâtre, c'est en poète qu'il le faisait. Lors de ces conversations j'ai pu aussi me rendre compte de la place primordiale qu'occupait la nature dans son imaginaire. Sa poésie fourmille de notations précises sur la géographie, la géologie, la forêt. Il connaissait intimement tous les arbres et toutes les montagnes de la Martinique. Il semblerait que quand André Breton est venu à la Martinique en 1942 et a fait la connaissance de Césaire un peu par hasard, celui-ci l'a emmené visiter l'arrière-pays. Breton a alors peut-être compris que la dimension surréaliste de la poésie de Césaire avait davantage à voir avec la magie de la forêt antillaise, qu'avec des théories poétiques parisiennes⁸⁹⁴. »

Cette œuvre témoigne, une fois de plus, de l'humilité de Maximin qui reconnaît chez l'autre le génie et l'ouverture d'une voie pour des écrivains plus jeunes.

Fidèles à une écriture nourrie de lectures qui font en partie l'originalité de leur récit d'enfance, Patrick Chamoiseau, Maryse Condé et Daniel Maximin annexent l'œuvre des autres pour redimensionner l'enfance qu'ils racontent, faisant ainsi de leurs récits des ouvrages polyphoniques. En rendant hommage à tous ces auteurs, les auteurs retracent leur propre parcours d'écrivain, en l'inscrivant dans un réseau d'apprentissage et d'approche de la littérature plus vaste que celui des lectures guidées de l'école primaire française. Leurs lectures s'ouvrent aux champs littéraires antillais et africain. Leurs récits d'enfance témoignent de toute une époque, de toute une histoire culturelle, officielle, apprise sur les

⁸⁹² Daniel Maximin, *Aimé Césaire, frère Volcan*, Paris, Le Seuil, 2013.

⁸⁹³ Daniel Maximin : « Césaire n'était pas le père, mais le fils de la Martinique », par Tirthankar Chanda, entretien publié sur le RFI, le 25/06/2013, consulté sur Google le 02/01/2014.

⁸⁹⁴ *Entretien cité*.

bancs de l'école et officieuse, celle apprise dans la famille ou, plus tard, par leurs propres découvertes. Ainsi ils élargissent l'espace de leur île à la géographie de la Caraïbe et à une partie du monde. Le récit d'enfance est partage de cultures et d'apprentissages enfantins et adultes. Les auteurs convoqués servent de repère et de pivot à leur propre histoire, celle de leur récit d'enfance qui s'entend au pluriel à travers plusieurs voix.

III.2. - Diglossie et stratégie linguistique : inscription de la langue et de la culture créoles des écrivains

Le concept de diglossie est connu en sciences du langage et utile à l'analyse littéraire, en particulier des textes francophones. Christiane Chaulet Achour écrit :

« C'est une des grandes questions de la modernité littéraire que cette appréciation de l'usage linguistique d'une œuvre littéraire. Car l'accès à la lecture puis à l'écriture pour tous – la démocratisation de l'accès à la culture – a suscité conjointement un mouvement d'unification et un mouvement de diversification [...]. Cette question d'un bilinguisme latent en littérature depuis le XIX^e siècle est une des questions passionnantes à aborder⁸⁹⁵. »

C'est dire, comme nous l'avons vu précédemment avec les lectures, que l'écrivain francophone est formé dans un système qui utilise une langue, en l'occurrence ici le français, mais qu'il s'enrichit sans cesse et enrichit son écriture en prenant les chemins de traverse de sa langue et de sa culture qui, dans le système colonial et post-colonial, sont dominées : double mouvement d'unification et de diversification.

André Siganos souligne :

« Toute écriture est évidemment mémorielle [...] entendons par cet adjectif le fait que l'écrivain joue toujours, consciemment ou non, avec le passé de l'Histoire, avec ses propres souvenirs, avec le passé de la langue, celui même du langage, avec la culture que le temps a déposée en lui⁸⁹⁶. »

Nous ajouterions, pour l'écrivain francophone, qu'il joue de ses langues et cultures non-françaises. Tentons de donner une définition de la diglossie, puisque les récits d'enfance étudiés la font apparaître explicitement quand la langue de l'écrivain s'inscrit dans son français. La diglossie désigne « [...] la répartition complémentaire de deux langues ou de

⁸⁹⁵ Christiane Chaulet Achour, « L'écrivain francophone et la langue », dans « Atelier et Documentation », www.christianeachour.net, p. 1.

⁸⁹⁶ André Siganos, *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999, p. 17.

deux variétés d'une même langue dans certaines sociétés⁸⁹⁷. » Charles Ferguson, qui a fait renaître le concept de diglossie dans les années 1950, explique que « le rapport entre la diglossie et la littérature est complexe parce que d'habitude, des deux langues en contact, une des langues possède une orthographe et un système d'écriture subséquent et l'autre langue n'a pas d'orthographe parce que c'est une langue essentiellement orale⁸⁹⁸. » Ce n'est pas la seule complexité : la complexité de base est la domination qui a caractérisé l'émergence du créole et de la culture antillaise. Cette langue créole qui fait la fierté aujourd'hui des peuples antillais est née de l'esclavage et de l'urgence de communiquer entre esclaves d'origines différentes et avec le maître. En effet, les peuples venant de plusieurs pays africains étaient mêlés dans les plantations pour éviter qu'ils ne se réunissent pour se révolter. Chacun ayant sa langue, il a fallu inventer une autre langue pour se comprendre. Manuella Antoine souligne : « Quand plusieurs communautés parlant une multitude de langues se trouvent confinées dans un espace exigü et doivent communiquer, que se passe-t-il ? Un des scénarios possible est qu'ensemble ils élaborent une langue qui devienne la langue de tous les échanges. C'est ainsi qu'il y a 300 ans, la langue créole est née⁸⁹⁹. » En plus du créole, les colons Blancs ont le français. Jean Bernabé remarque :

« Certes, le créole est une construction anthropologique imputable tant aux maîtres qu'aux esclaves qui l'utilisent de concert comme médium de communication, mais tandis que le colon disposait de deux langues (le français et le créole), l'esclave, lui, ne disposait que d'une seule (le créole) pour accomplir l'investissement fonctionnel et symbolique lui permettant d'exister comme homme au sein d'une communauté, de sorte que le créole, malgré ses origines mixtes, va, sur le plan socio-symbolique, se charger des valeurs liées à la révolte, la résistance, la provocation, le défi, la subversion, mais aussi l'identité, à l'authenticité⁹⁰⁰. »

Cette cohabitation des deux langues met leurs descendants antillais en situation de diglossie. En effet, l'esclavage aboli, l'école devient un lieu de formation, sinon pour tous du moins pour le plus grand nombre et dès l'instant que toute la vie sociale, culturelle et politique est dominée par le français. Le créole va d'ailleurs tirer profit de la présence de plusieurs langues en particulier la langue française sur l'île pour sa formation et son enrichissement, en témoigne les propos de Manuella Antoine : « comme vous allez le constater, le lexique du

⁸⁹⁷ Michel Beniamino et Lise Gauvin, *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, Limoges, France, PULIM, 2005, p. 59.

⁸⁹⁸ Michel Beniamino et Lise Gauvin, *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, op.cit., p. 60.

⁸⁹⁹ Manuella Antoine, *Le créole Martiniquais de poche*, Assimil France, Langue de poche, 2004, p. 6.

⁹⁰⁰ Jean Bernabé, « De la négritude à créolité : éléments pour une approche comparée », in *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, 1992, p. 28.

créole est formé à plus de 60 % de termes européens (français, anglais, espagnol, hollandais)⁹⁰¹. »

Ainsi, la question de la diglossie n'est pas un phénomène nouveau dans l'univers caribéen. Jean Bernabé fait remonter ce concept de diglossie au XVII^e siècle :

« Désormais, entre 1640 et 1650, sphère linguistique créole et sphère linguistique française ne cesseront de cohabiter selon des règles écosystémiques décrites ailleurs, règles au terme desquelles s'origine une répartition des codes que la terminologie en vigueur qualifie de diglossie. Le partage qui préside à cette cohabitation est purement fonctionnel, mais il produit des effets de sens qui l'inscrivent dans une axiologie et une symbolique sociale polarisée par les notions de "supérieur" et d'"inférieur"⁹⁰². »

Dans l'écriture de la poésie francophone, on constate qu'en général, les écrivains appartenant à cet espace francophone ont souvent, dans leurs œuvres, plusieurs éléments de leurs deux langues. Christiane Chaulet Achour remarque :

« [...] Les écrivains dits « francophones », ceux qui écrivent en français sans que cette langue soit la langue qu'ils ont apprise en premier, sont plus encore que les écrivains français des passeurs car, dans leurs romans, ils font passer d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une société à l'autre, et de fictions qui ont une action différente selon les lecteurs. Le lecteur qui possède le même bilinguisme que l'écrivain a une lecture optimale du récit. Le lecteur monolingue peut, quant à lui, savourer l'étrangeté de ce français habité par une réalité qui n'est pas française⁹⁰³. »

Comme l'écrit Lise Gauvin : « l'écrivain francophone est, à cause de sa situation particulière, condamné à penser la langue⁹⁰⁴. » Elle propose de désigner l'effet de cette « condamnation » par la notion très opératoire, de « surconscience linguistique. » Dans l'écriture, les auteurs francophones négocient leur bilinguisme, selon une stratégie poétique très concertée. Ahmadou Kourouma dans *Les soleils des indépendances*, « malinkise » déjà le

⁹⁰¹ Manuella Antoine, *Le créole Martiniquais de poche*, *op.cit.*, p. 6. En effet, après des années de lutte contre les Amérindiens et les autres puissances coloniales, les Français se sont installés en Martinique et ont pris en charge l'administration de l'île pour la rentabiliser, en exploitant exclusivement la canne à sucre : c'est donc leur vocabulaire que l'on retrouve en grande partie, et c'est pourquoi on dit du créole martiniquais qu'il est à la base lexicale française. Il existe d'autres créoles à base lexicale française, comme les créoles de Guyane, de Guadeloupe, de Sainte-Lucie, de la Réunion, des Seychelles, d'Haïti, de Cuba, de la Louisiane... Le créole dit l'Histoire des dominations.

⁹⁰² Jean Bernabé, « De la négritude à créolité : éléments pour une approche comparée », *op.cit.*, pp. 29-30. Jean Bernabé remarque : « Aussi loin qu'on remonte dans l'histoire des Antilles, on trouve la modalité sociolinguistique du contact des langues ; au tout début : variétés dialectales françaises, véhiculées par les Vieux-Habitants (ou Vyé Blan), multiples langues africaines apportées par les Bossales, langue des Caraïbes, ces derniers ayant été très vite éliminés. La langue créole – dont certains chercheurs pensent qu'elle était déjà en gestation dans les transactions nautiques antérieures à l'arrivée des premiers esclaves dans l'île – naît comme langue de la première génération créole et est consubstantielle à cette dernière. » p. 29.

⁹⁰³ Christiane Chaulet Achour, « L'écrivain francophone et la langue », *art. cit.*, p. 2.

⁹⁰⁴ Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 8.

français. Dès sa parution en France, le roman de Kourouma étonne, choque, séduit écrit Lise Gauvin⁹⁰⁵, par l'intrusion de la langue malinké et la création des nouveaux vocables étrangers nés de la rencontre entre le française et le malinké. Mouhamédoul A. Niang écrit :

« [...] la narrativité de ce texte romanesque révèle d'un entrecroisement de la langue française et du fait culturel malinké empreint d'oralité. Cependant, cette nouvelle langue hybride qui provient d'une traduction de certains aspects de la culture et de l'existence malinké en français dans *Les Soleils des indépendances*, même si elle est comprise, ne reflète pas le vécu langagier des Malinkés. Chez Kourouma, cette hybridité s'inscrit dans un acte d'écriture qui tend à démystifier le français en se l'appropriant par le biais d'une traduction linguistique et sémantique qui approxime deux univers symboliques⁹⁰⁶. »

En 1970, Kourouma s'explique dans un entretien :

« J'adopte la langue au rythme narratif africain. Sans plus. M'étant aperçu que le français classique constituait un carcan qu'il me fallait dépasser... Ce livre s'adresse à l'Africain. Je l'ai pensé en malinké et écrit en français en prenant une liberté que j'estime naturelle avec la langue classique... Qu'avais-je donc fait ? Simplement donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français, en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain.⁹⁰⁷ »

La majorité des écrivains francophones procèdent ainsi avec plus ou moins de réussite car c'est une opération délicate que de « marier » langues et cultures différentes. Dominique Chancé remarque :

« Ceci étant, la question linguistique demeure centrale dans la créolité dans la mesure où d'une part, les faits culturels ou l'imaginaire, ne sont pas sans relation avec les langues qui formulent et, d'autre part, parce que la "diglossie" fit partie de l'existence quotidienne en créolité et que le roman ne peut pas esquiver cette réalité. Il sera écrit, par conséquent dans un interlecte, des entrelacs créatifs, suscitant un travail constant sur la langue et sur les langues, dans des stratégies diverses et des poétiques singulières, de Raphaël Confiant à Patrick Chamoiseau en passant par Maryse Condé, Ernest Pépin, Gisèle Pineau, et autre auteurs plus ou moins sympathisants ou à distance de la créolité, mais tous concernés par la coexistence du créole et du français dans leur expérience et dans leur œuvre⁹⁰⁸. »

⁹⁰⁵ Lise Gauvin, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris Karthala, 2007, p. 86.

⁹⁰⁶ Mouhamédoul A. Niang, « Déconstruction et renouveau esthétique : une exégèse narratologique de l'hybride et de la traduction dans *Les Soleils des indépendances* et *Solibo Magnifique* » in *Alternative Francophone* vol.1, 3(2010), p. 95.

⁹⁰⁷ Moncef S. Badday, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », in *L'Afrique littéraire et artistique*, n°10, 1970, p. 3.

⁹⁰⁸ Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 142.

L'intervention de l'autre langue s'accompagne de l'inscription d'autres genres littéraires, dans le roman en particulier, dont Mikhaïl Bakhtine a montré la plasticité :

« Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésie, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique. [...] Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages⁹⁰⁹. »

Ce travail interlinguistique et interculturel produit nécessairement une subversion des normes d'écriture du roman français. Cela se traduit par le mélange de genres, les genres traditionnels intervenant conjointement avec l'inscription de la langue créole.

Créole/français chez Patrick Chamoiseau

On sait que Patrick Chamoiseau attache un intérêt essentiel à la culture antillaise. Co-fondateur et concepteur du mouvement de la créolité⁹¹⁰, il poursuit son combat devenu un cheval de bataille sur l'illustration et la défense de la langue créole dans presque toute sa production littéraire. Hector Bianciotti remarque :

« Lorsque le Martiniquais Patrick Chamoiseau publia son premier roman, *Chronique des sept misères*, qui apportait de son pays une vision où la poésie le disputait à la précision ethnologique, on fut surpris par la langue qui, sans se départir des lois de la rhétorique française, trouvait ses métaphores, comme un envol de papillons des tropiques au-dessus d'un jardin de Le Nôtre, dans le plurilinguisme de sa terre natale – ce pays où, à l'opposé du français officiel, règne le créole, avec, au milieu, symétriques, un français mâtiné de créole et un créole mâtiné de français. On a alors, dans son cas, jusqu'à l'accuser de pillage, voire de trahison, du fait qu'il s'appropriait tournures et images particulières au créole, les faisant passer en contrebande dans le domaine français. Et de subtiles études démasquaient l'illusionniste qui, avec ses emprunts, avait ébloui les francophones⁹¹¹. »

⁹⁰⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 141.

⁹¹⁰ Patrick Chamoiseau et ses confrères Jean Bernabé et Raphaël Confiant ont écrit un essai sur la défense et l'illustration de la langue créole intitulé *Éloge de la créolité* paru en 1989, aux éditions PUF. Dans cet essai, le trio revendique son appartenance à la culture antillaise à travers l'éloge qu'ils font en partie de la langue créole et du mouvement de la créolité.

⁹¹¹ Hector Bianciotti, « L'enfant Chamoiseau », in *Le Monde [Livres-idées]*, n° 14235, (2 nov. 1990), 19. [Ta] [On *Antan d'enfance* (05733)].

P. Chamoiseau, R. Confiant et J. Bernabé ne sont pas les premiers à défendre et valoriser cette langue créole. Ils ont été précédés par Gilbert Gratiant que Raphaël Confiant présente comme :

« [...] un éminent défenseur de la langue créole [...] sa vision de la culture martiniquaise fait de lui un des précurseurs de ce que l'on appelle de nos jours le mouvement de la créolité. Dès 1935, dans un article publié dans *La Revue du monde noir*, l'auteur de *Fab' Compè Zicaque* s'écriait : "le créole ? [...] j'en veux codifier l'écriture, en fixer la grammaire, réunir une conférence de tous les créolisants des Antilles [...] ce que j'aurai acquis de la civilisation blanche, et ce que j'aurai conservé de la noire par le créole, j'en veux faire des armes de délivrance pour la vraie civilisation noire par laquelle, cependant à mon regret, j'entends si peu de choses"⁹¹². »

Gilbert Gratiant ouvrait déjà la voie aux générations futures sur l'importance de la culture antillaise à travers la valorisation de la langue créole. Cette prise de conscience a donné naissance au G.E.R.E.C⁹¹³. Le trio d'*Éloge de la créolité*, prenant la défense de la langue créole, s'inscrit dans le sillage de Gilbert Gratiant⁹¹⁴ dont les travaux n'ont pas connu une grande renommée. Jean Bernabé souligne l'originalité de Chamoiseau :

« Dès la *Chronique des sept misères*, Patrick Chamoiseau manifeste son souci de construire un "langage dans un langage". La langue dont il est question ici n'est autre que la langue française, le créole n'ayant pas acquis une maturité narrative que Chamoiseau se sente en mesure d'exploiter. L'originalité de Chamoiseau est, d'une part, d'intégrer le vécu et la culture créoles dans son univers romanesque et, d'autre part, de procéder à une fécondation du français par le créole [...]»⁹¹⁵. »

De *Texaco*⁹¹⁶ à *L'esclave vieil homme et le molosse*⁹¹⁷, en passant par sa trilogie sur l'enfance, l'écrivain martiniquais parsème ses textes d'expressions créoles. Noémie Auzas remarque :

⁹¹² Raphaël Confiant, *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock Éditions, p. 257.

⁹¹³ Le G.E.R.E.C : (Groupe d'Étude et de la Recherche Créolophone). Il a été créé pour la défense et l'illustration de la langue créole. Le groupe fut fondé en 1975 et regroupe des chercheurs travaillant sur la langue, la culture et les populations créoles, avec un regard spécifique sur les créoles à base lexicale française et sur l'aire francophone. Cf. www1.univ-ag.fr/gerec-f/ site consulté sur Google le 11/02/2015.

⁹¹⁴ Gilbert Gratiant, « Mulâtre et fier de l'être, mais Nègre également et tout aussi fier de l'être, ouvrait une perspective que fort peu d'auteurs antillais suivront, en tout cas jusqu'aux années soixante-dix. Notons aussi qu'outre la Créolité, Gratiant ouvrait la voie à l'Antillanité, chère à Édouard Glissant, puisqu'il avait déjà conscience que le créole pouvait être l'un des ferments de l'unité du bassin caribéen. Pendant plus de trente ans, c'est la Négritude qui triomphera, tant au plan de la littérature qu'à celui des idées, grandement aidée en cela il est vrai par le génie césairien ainsi que par le talent de Senghor et de Damas. Gratiant hélas, n'était qu'un auteur moyen en langue française et ses énormes qualités de poète créolophone ne pouvaient, à l'époque, être reconnues à leur juste valeur faute d'un véritable lectorat. » Cf. *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle, op. cit.*, pp. 257-258.

⁹¹⁵ Jean Bernabé, « De la négritude à créolité : éléments pour une approche comparée *op.cit.*, p. 35.

⁹¹⁶ *Texaco* publié en 1992 vient en quatrième position dans les publications de Patrick Chamoiseau. Grande épopée, Patrick Chamoiseau raconte dans ce roman les souffrances de trois générations, d'abord sous l'esclavage,

« Les œuvres de Chamoiseau sont habitées par un mélange linguistique insolite centré sur la pratique d'une créolisation du français. Certes, le français demeure majoritaire, mais le créole, par petites touches, s'imisce dans ses structures les plus profondes. Les deux langues font ainsi plus que cohabiter, chacune sagement cantonnée dans des segments textuels, elles s'interpénètrent constamment. L'idiome créole avance surtout masqué et multiplie les stratégies pour se métisser avec le français régional, créolismes, calques, etc⁹¹⁸. »

L'auteur ne peut donc concevoir un écrit sans insérer soit les expressions créoles ou même les phrases entièrement en créole. Dans un entretien il déclare :

« Lorsque j'ai commencé à écrire, la langue créole était très peu utilisée dans le rapport que nous entretenions avec le français. Il est sûr que Jacques Stephen Alexis, Simone Schwartz-Bart, Edouard Glissant lui-même, avaient déjà construit un langage où la langue créole était présente. Avec *Chronique des sept misères*, j'ai moi-même plongé dans une relative systématisation de l'usage que je faisais de la langue, du lexique et de l'imaginaire créoles dans la langue française. Depuis, les gens accueillent la langue créole de manière plus sereine. Ils évitent aussi une trop grande sacralisation de la langue française. Ils sont beaucoup plus libres. Plus on est libre dans une langue, plus on se rapproche de la littérature. Mais le processus de créolisation de la langue peut être plus ou moins profond et visible. Au début, il était plus apparent, parce qu'il y avait beaucoup à faire. Je pense qu'il est aujourd'hui plus dans la profondeur. Si on lit par exemple Sant-John Perse, on s'aperçoit d'une présence quasi continue de la langue créole, mais quasiment secrète, presque indécélable. Pour cela, il faut connaître les expressions, les proverbes, les habitudes créoles. Ce processus de créolisation de la langue peut passer complètement inaperçu. Il y a une intériorisation de la langue créole dans la langue française. Les processus de créolisation portent plus sur une manière de structurer la phrase, de construire le langage, d'aborder la vision des choses. Ils sont moins en surface⁹¹⁹. »

En effet, sa trilogie sur l'enfance renvoie bien évidemment à cette réalité, celle de la mise en valeur de cette langue créole car il se trouve que le retour à l'enfance passe par l'exaltation de la langue créole. Jean Louis Cornille écrit :

puis pendant la première migration vers l'Enville, enfin à l'époque actuelle. *Texaco* gagne le Prix Goncourt et établit Patrick Chamoiseau comme la vedette du mouvement de la créolité. Cf. littérature @ île en île, *op.cit*

⁹¹⁷ *Chronique des sept misères* est le premier roman de Patrick Chamoiseau publié en 1986. Dans ce roman, il raconte l'expérience collective des djobeurs et étale son invention d'un nouveau style linguistique, un langage hybride accessible aux lecteurs de la Métropole qui contient néanmoins les valeurs socio-symboliques du créole, la provocation et la subversion. Cf. littérature @ île en île,

<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/chamoiseau.html>, mise en ligne : 21 août 2002 ; mise à jour : 29 mars 2014, consulté le 10/12/2014.

⁹¹⁸ Noémie Auzas, *Chamoiseau ou les voix de Babel, de l'imaginaire des langues*, Paris Éditions Imago, 2009, p. 185.

⁹¹⁹ Jean-Claude Lebrun, Entretien intégral : « La venue de l'écrivain à la "totalité-monde", Créole, français, langues, cultures : la réflexion en mouvement de Patrick Chamoiseau », dans le journal *L'Humanité* <http://www.humanite.fr/node/322048#sthash.LyHYSiEz.dpbs>, jeudi, 10 février 2005. Il est tout à fait surprenant que Chamoiseau dans son énumération ne cite pas Jacques Roumain dont J-S. Alexis prend la suite et qui, avec *Gouverneurs de la rosée*, a donné le premier roman « universel » qui invente une langue littéraire entre français et créole et ce dès 1944.

« Le négriillon bientôt se mettra à écrire, pour enfin devenir auteur à part entière : né aux Antilles, c'est-à-dire en Amérique, mais ayant fait ses études en France, P. Chamoiseau écrit en français ; mais ce français métissé (sans jamais tomber pour autant dans les travers exotiques) : fictif, autrement dit. Cette hybridité qui distingue sa parole des autres n'est pas l'hybridité primordiale qui caractérise le créole, langue dans laquelle l'auteur a grandi, mais en faveur de laquelle il n'a pas opté pour écrire ; certes, ici et là interviennent dans ses récits, en guise de couleur locale, des énoncés en créole ; mais ce qui définit son style chamarré, ce ne sont nullement ces menus ajouts extérieurs, de surface, qui font coexister deux langues contrastées sans du tout les laisser se croiser ; c'est au contraire le croisement incessant, l'hybridation à grande échelle du français par le créole, langue elle-même composite⁹²⁰. »

On peut lire dans son récit d'enfance la mise en valeur de cette langue : « *Eti Man tèkè pwan lagan pour trapé lote-a*⁹²¹ ? » « ... ce que la langue créole désigne par *lan mo fwèt*⁹²²... » ; « *A-a fout la pli-a ka fésé ko'y jodi-a*⁹²³!... » ; « *ti-anmay soti en zèb mwen*⁹²⁴ ». Le retour à l'enfance est par excellence un moyen que l'auteur saisit pour véhiculer l'existence de tout un peuple qui partage cette langue créole. Dans un autre entretien, il confie au sujet de son récit d'enfance *Antan d'enfance* ce qui suit :

« La raison essentielle est que l'enfance représente un moment d'imprégnation extraordinaire. Ce qui m'intéressait, c'était de repérer dans ce moment particulier les événements, les émotions, les ressentis, les douleurs, les cassures qui ont déterminé ma vocation d'écrivain, mon esthétique, mon rapport à la langue française, à la langue créole et à moi-même. C'est une introspection à visée littéraire⁹²⁵. »

Il y a donc dans le projet d'écriture de son récit d'enfance quelque chose de l'ordre d'une revendication et d'une valorisation de cette langue créole aux prises avec la langue française. L'auteur entend faire exister et entendre cette langue créole dans ses écrits. C'est pourquoi il vante dans son récit d'enfance les prouesses, les bienfaits et même la puissance de cette langue créole devant celle du colonisateur :

« C'était un temps où la langue créole avait de la ressource dans l'affaire d'injurier. Elle nous fascinait, comme tous les enfants du pays, par son aptitude à contester l'ordre français régnant dans la parole. Elle s'était comme racornie autour de l'indicible, là où les convenances du parler perdaient pied dans les mangroves du sentiment. Avec elle, on existait rageusement, agressivement, de

⁹²⁰ Jean-Louis Cornille, *Chamoiseau... Fils*, Paris, Hermann, 2014, pp. 34-35.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 23.

⁹²² *Ibid.*, p. 103.

⁹²³ *Ibid.*, p. 39.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁹²⁵ Patrick Chamoiseau, « Les naissances du négriillon », Entretien avec Geneviève Simon, in *La Libre Belgique*, 2005, p. 1.

manière iconoclaste et détournée. Il y avait marronnage dans la langue⁹²⁶. »

Cette description de la langue illustre bien les souvenirs d'enfance du petit négriillon décrit dans le récit incluant aussi les autres enfants de l'époque : « les enfants en possédaient une intuition jouissive et l'arpentaient en secret, posant leur être en face des grandes personnes, dans la particulière matrice de cette langue étouffée⁹²⁷. » Le créole renvoie bien ici à la réalité du monde de l'enfance. « [...] La créolisation du français opérée par Chamoiseau dans ses romans, défendue et illustrée dans ses essais, trouve à se fonder dans le récit de son enfance. Le créole lui-même est souvent perçu par ses détracteurs comme un parler enfantin, une langue immature, non-adulte⁹²⁸. »

En décrivant la perte de cette langue, Patrick Chamoiseau se remémore les bienfaits de cette langue créole qui naguère était « malgré cette situation de dominée un bel espace pour les frustrations enfantines, et possédait un impact souterrain de structuration psychique inaccessible aux élévations établies de la langue française⁹²⁹. » Mais cette mise en valeur laisse un goût amer car l'auteur décrit par la suite le désintérêt par les Antillais de la pratique de cette langue au profit du français : « les parleurs et blagueurs se dressaient droits dans un cirque jovial que l'on encourageait. En ce temps-là, aucun applaudissement, mais de précises modulations de gorge que la langue créole a aujourd'hui perdues⁹³⁰. »

Un autre facteur reste celui de la créolisation de la langue française. Noémie Auzas écrit :

« L'étude des romans permet de mettre en exergue l'importance accordée à l'oralité de la langue. Le français créolisé, à cet égard, fait entendre des écarts par rapport à une "norme" du français de France. L'écriture semble vouloir restituer aux mots une épaisseur sonore. Malgré les difficultés inhérentes à un tel projet, Chamoiseau se concentre sur quelques procédés : le ton, l'intonation, les accents, les débits, etc., de la langue créole⁹³¹. »

Patrick Chamoiseau ne se contente pas seulement d'insérer les expressions créoles dans ses textes, il crée aussi plusieurs vocables qui sont étrangers même à la langue française. Jean-Louis Cornille, dans son étude, s'interroge :

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁹²⁸ Jean-Louis Cornille, *Chamoiseau... Fils, op.cit.*, p. 36.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁹³¹ Noémie Auzas, *Chamoiseau ou les voix de Babel, de l'imaginaire des langues, op., cit.*, p. 187.

« En laissant refluer de la sorte le créole vers la langue-maîtresse, Chamoiseau finit, dans l'amalgame, par véritablement créer une langue à part entière [...] comment donc ce français-créole, ce français créé à l'école, se manifeste-t-il au juste ? Par des innovations lexicales, certes, comme la formation de nouveaux-mots ; mais aussi par des archaïsmes, qui font remonter le français jusqu'au temps des colons (ainsi l'usage du mot *antan* dans le livre d'enfance⁹³².) »

Daniel Delteil, pour sa part, écrit : « dès le titre, la séduction opère, avec le jeu homophonique, ainsi que les connotations nostalgiques qu'a pour nous le mot "*antan*" même si la formule est, en plus, un label de la créolité⁹³³. » Dans le cas qui nous occupe, on peut d'ores et déjà relever des expressions propres à l'auteur qui s'origine de la rencontre des deux langues que sont le français et le créole. Parmi ces expressions on peut faire mention des constructions appartenant aux dérivations : « nous rentrions tous en débandades⁹³⁴. » S'en suivent, les expressions calquées sur le créole comme : « un vacarme sans-manmans⁹³⁵ ». Dans un entretien avec Lise Gauvin, Patrick Chamoiseau explique que le rapport problématique entre la langue française et la langue créole découle de l'histoire esclavagiste de la Martinique parce qu' «[a]près l'abolition de l'esclavage, il y a eu une dévalorisation totale de la culture et de la langue créoles parce que liées à l'esclave, aux champs de canne, etc⁹³⁶. »

La cohabitation des deux langues dans son récit d'enfance, *Antan d'enfance* est perçue comme une reproduction de l'enfance linguistique de Chamoiseau et aussi comme une valorisation de cette langue créole mise à mal par la langue française. L'enfant se trouve de la sorte partagé entre deux cultures. Jean Bernabé analyse cette situation inconfortable de l'entre-deux :

« Le français est la langue prestigieuse, reçue comme porteuse de haute culture, le créole langue minorée, est assimilée à la pauvreté, voire à l'indigence. Si le créole est le vecteur de la littérature orale, l'instrument de la littérature écrite n'est autre que le français. La langue de la réussite sociale (y compris littéraire) est donc vécue comme étant non pas le créole, mais le français⁹³⁷. »

En conséquence, quoiqu'*Antan d'enfance* soit écrit en français, l'inclusion du créole dans ce récit d'enfance est un signe de résistance contre le système de formation dominant qui

⁹³² Jean-Louis Cornille, *Chamoiseau...Fils*, op.cit., p. 35.

⁹³³ Daniel Delteil, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 Mai, Textes réunis et présentés par Martine Mathieu, Paris L'Harmattan, 1994, p. 73.

⁹³⁴ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, op.cit., p.

⁹³⁵ *Ibid.*, p.

⁹³⁶ Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Entretiens, Paris, Karthala, 1997, p. 36.

⁹³⁷ Jean Bernabé, « De la négritude à créolité : éléments pour une approche comparée », op.cit., p.30.

a tenté d'assimiler tous les enfants martiniquais à la langue française et de développer un mépris envers la langue créole. Le but du colonisateur d'imposer sa langue au colonisé découle de sa conviction que l'école doit faire passer le colonisé ou le dominé, de l'état de barbare à celui de civilisé. Noémie Auzas souligne : « le but de l'initiation scolaire est la conversion de la Barbarie à la Civilisation, ce qui se traduit au niveau linguistique par le passage du créole au français⁹³⁸. » Chamoiseau et Confiant dans *Lettres créoles*, soulignent :

« Parler et écrire un bon et beau français, plus français que celui des Français, sera non seulement signe de distinction mais preuve irréfutable d'accession au rang de l'humanité. [...]. Le créole sera accusé d'empêcher les enfants de bien acquérir le français et donc de réussir à l'école, seule moyen de promotion dans une société post-esclavagiste dominée par la minorité blanche et quelques mulâtres riches⁹³⁹. »

C'est pourquoi, le français, langue du maître devient la langue maîtresse dont le rôle est de civiliser l'esclave. L'inclusion de la langue créole est aussi perçue comme le refus de l'assimilation et de la minorisation du créole. Comme l'écrit Noémie Auzas, « la langue nous représente, elle nous signifie. La langue est signe. La langue classe et décline non seulement dans la société, mais également dans l'échelle de la civilisation⁹⁴⁰ ». De même, Czeslaw Grzesiak étudiant la trilogie d'enfance de Patrick Chamoiseau, constate :

« Ce recours aux éléments culturels propres au pays n'a pas pour but seulement de dénoncer le colonialisme ou de propager des valeurs nègres, mais il s'agit tout simplement de rappeler et de valoriser l'imaginaire créole. L'auteur veut aussi honorer les habitants de la Martinique qui portent en eux des héritages africains, asiatiques, indiens et européens ; ceux-ci ont enfin donné naissance à un formidable et riche métissage culturel⁹⁴¹. »

Ainsi, l'objectif de l'écrivain est de rendre compte de la réalité sociolinguistique complexe des Antilles. Dans un entretien avec Delphine Perret, il estime retranscrire la réalité linguistique des Antilles qu'il considère comme « un mélange de créole et de français que tout le monde utilise là-bas [...] quand il y a deux langues en présence, il y a forcément une zone interlectale⁹⁴². » Ainsi, « dans la langue française aux Antilles, il y a des dérivations de sens,

⁹³⁸ Noémie Auzas, *Chamoiseau ou les voix de Babel, de l'imaginaire des langues*, op., cit., p.167.

⁹³⁹ Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris Gallimard, 1999, pp. 94-95.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁴¹ Czeslaw Grzesiak, « L'univers d'Une enfance créole dans le triptyque autobiographique de Patrick Chamoiseau », in, *Cahiers ERTA* 1, 2008, p. 189. pp. 180-190.

⁹⁴² Entretien avec Delphine Perret, *Taxi-ville*, n°2, janvier 1987, in Perret, Delphine., *La Créolité, Espace de création*, Matoury (Guyane), Ibis Rouge, 2001, p. 144.

des amplifications et même des polysémies. Il fallait pouvoir le monter et fonctionner avec. C'était mon matériel, ma réalité sociolinguistique⁹⁴³. »

De nos jours, la situation linguistique, en Martinique et même aux Antilles est complexe. C'est pourquoi dans l'écriture des romans, récits, poèmes et nouvelles, les écrivains antillais sont toujours aux prises, plus ou moins délibérément, avec le mélange des deux langues à l'intérieur de leur texte. Dans *Antan d'enfance*, Patrick Chamoiseau écrit en français tout comme dans tous ces autres textes. La langue française permet à l'auteur de gagner un plus grand public. Raymond Queneau écrivait déjà :

« Avant d'écrire, autant que possible, l'écrivain choisit la langue dans laquelle il va rédiger ce qui lui semble nécessaire d'être dit. Le problème paraît simple, il ne l'est pas tellement. Il peut sembler qu'il n'y a même pas de problème, ou bien qu'il ne se présente que d'une façon exceptionnelle : Le polonais Conrad optant pour l'anglais et renonçant au français. Plus général est celui qui peut inquiéter un bilingue : un Alsacien, un Basque, un Breton, un Provençal. Le plus souvent, le bilingue adopte une langue dite de civilisation, une langue parlée par au moins plusieurs dizaines de millions d'individus, c'est là, en quelque sorte, une question de qualité⁹⁴⁴. »

On le voit, la langue française s'impose à Chamoiseau comme nécessité devant la langue créole, parce que cette langue française est la plus connue et la plus parlée par presque toutes les populations vivant dans les îles. Même si le créole est la langue maternelle et la première langue apprise à la maison, elle ne bénéficie pas, dans le cadre de l'écriture, d'une grande renommée comme le français qui ouvre les écrits à plusieurs lecteurs du monde. Cette langue française est, comme il le dit, ouverte à d'autres langues et dans le cas qui nous occupe ouverte à la langue créole :

« Lorsque je suis en langue française, du coup je ne suis pas dans une langue atavique. Cette langue devient une langue qui n'a plus les mêmes certitudes, qui sait que toutes les autres langues existent et qui sait notamment qu'elle doit vivre sa proximité avec la langue créole. Ce qui fait une langue tremblante disponible pour toutes les langues du monde. Ce n'est plus la langue de l'écrivain sûr de lui-même, pris dans sa culture, pris dans sa logique académique et qui travaille dans une langue close. Au contraire, ma langue est ouverte et me permet de savoir que toutes les langues du monde existent et que chaque mot, chaque phrase pourraient être utilisés de mille manières. L'écrivain éprouve désormais cette souffrance de ne pas parler toutes les langues du monde et de ne pas pouvoir les mobiliser. Du coup, le langage de l'imaginaire de la diversité apparaît⁹⁴⁵. »

⁹⁴³ *Entretien cité.*, p. 145.

⁹⁴⁴ Raymond Queneau, *Anthologie des jeunes acteurs*, Paris, J.A.R, 1955, p. 9.

⁹⁴⁵ Michel Peterson., « Patrick Chamoiseau : l'imaginaire de la diversité *op.cit.*, p. 46.

Aussi la langue créole est aussi présente dans ses textes, manifestant sa culture antillaise :

« L'enfant a déjà rencontré la langue française, a commencé à griffonner quelques termes. Il commence à fréquenter les premiers livres, les premiers textes écrits, il n'est plus dans une problématique de conflit ou de choc. Il est entré dans un processus d'intégration de la langue, qui est également aliénant, parce que ses références, ce sont des dragons, des chevaliers. La culture créole commence à être relativisée, écartée. Ce que je retrouvais à l'époque, où je lisais beaucoup de livres de contes, où je regardais beaucoup de gravures, c'était l'espace européen et français. Cette conscience culturelle, qui commençait d'une certaine manière à être aliénée, à refouler la partie créole en train de devenir périphérique, je ne pouvais pas ne pas en tenir compte. Son univers, c'étaient les chevaliers de la Table ronde, les épées, les dragons, les Chaperons rouges, qu'il réinterprétait. Fondamentalement, lorsqu'il faisait référence à cela, c'était tout l'univers fantasmagorique qu'il avait pu récupérer des littératures, avec lequel il allait structurer son imaginaire. On retrouve ce processus dans « Ecrire en pays dominé », avec d'abord cette phase d'aliénation. On est dans les livres, la littérature française, puis surviennent la crise d'adolescence et la grande révolution culturelle où l'on redécouvre à la fois sa négritude, le pays et la distance avec la langue française⁹⁴⁶. »

Aussi, cette diglossie montre bien que le négrillon et même toute la population martiniquaise sont à l'origine un peuple bilingue. Noémie Auzas souligne :

« L'écrivain martiniquais n'hérite pas d'une situation coloniale semblable à celle du Maghreb ou de l'Afrique. Les langues créole et française ont émergé aux Antilles pendant la même période. Dans l'enfance, français et créole se mêlaient à la maison. La langue maternelle de Chamoiseau possède deux versants, le français et le créole. La nécessité d'articuler ces deux idiomes à son intimité s'impose immédiatement. C'est la pratique du français qui distingue l'enfant dans la fratrie et qui structure son identité familiale. En outre, la langue de la mère, au sens propre, ne consistait pas en un créole basilectal, incarnation pure du créole, mais vraisemblablement en une créolisation français-créole. Sans doute, cette pratique maternelle a-t-elle compté pour beaucoup dans l'écriture hétérolingue et dans les réflexions théoriques de l'écrivain⁹⁴⁷. »

En effet dans cette première partie de la trilogie sur l'enfance, deux personnages (mère et père) marquent bien évidemment ce caractère bilingue de l'enfant, le négrillon. L'échange avec la mère se déroule en créole (la mère à travers le créole initie son fils à la connaissance culturelle et traditionnelle de son terroir) et avec son père, en français (le père apprend à l'enfant par exemple les fables de la Fontaine), mais l'enfant est contraint de concilier ces deux langues, le français et le créole. Le rôle du père est relayé par le Maître à l'école où seule la langue française est autorisée. Patrick Chamoiseau résume cela dans un entretien :

⁹⁴⁶ Jean-Claude Lebrun, Entretien intégral : « La venue de l'écrivain à la "totalité-monde", Créole, français, langues, cultures : la réflexion en mouvement de Patrick Chamoiseau », *op.cit.*

⁹⁴⁷ Noémie Auzas, *Chamoiseau ou les voix de Babel, de l'imaginaire des langues*, *op.cit.*, p. 274.

« [...] mais ça ressemble à la structuration qu'on a dans l'espace martiniquais : la langue créole, c'est ma mère, la langue française, c'est mon père. Il y a une proximité affective, émotionnelle avec la mère. Et une distance affective, émotionnelle, nourrissante mais beaucoup plus lointaine, avec le père. Ce sont toutes ces choses qui ont fait de moi longtemps un militant du créole, mais sans que j'entre dans un intégrisme. Parce qu'en fait j'ai toujours eu la distance et la proximité. La langue française qui était distante, autoritaire, flamboyante, souveraine, avec mon père que j'aimais beaucoup, mais qui représentait cet inaccessible. Et ma mère créole, la langue créole, qui était à proximité, qui était charnelle, voluptueuse et qui en même temps me mettait à distance. J'ai composé avec les deux univers. Je n'ai pas d'absolu linguistique. Je ne rentre pas dans des recettes lexicales, des procédures d'écriture. J'exprime désormais des choses avec le désir imaginaire de toutes les langues du monde⁹⁴⁸. »

Ainsi Patrick Chamoiseau est un passeur de langues et de cultures, ne rejetant ni la culture d'enfance ni la culture acquise. Les deux sont diversement partagées. Le créole reste moteur de cette culture antillaise :

« Je suis confronté à la "pierre-monde". Nous sommes aujourd'hui plongés dans un nouveau degré de l'humanisation. Le champ d'exercice est à l'échelle de la totalité monde, que nous devons préserver des processus de domination, de standardisation, d'uniformisation. Les artistes et les écrivains sont désormais seuls. Ils ne représentent pas une culture, une communauté. Ils sont dans un lieu, ils peuvent assumer une certaine conscience de ce lieu, participer aux luttes, aux urgences, aux combats de l'époque. Mais dans une grande solitude. Les artistes sont moins communautaires qu'avant. Ce qui m'appartient aujourd'hui appartient à la totalité monde. Ce qui m'importe le plus, c'est d'essayer de trouver un langage qui ne soit pas un absolu linguistique, mais qui permette à toutes les langues de perdre de leur orgueil, et d'ouvrir finalement au désir ou à la beauté de toutes les langues du monde. C'est ce tremblement du langage qui me paraît le plus important aujourd'hui, car c'est une manière de dire que nous avons potentiellement toutes les langues du monde à notre portée et que nous sommes gardiens de tout ce chatoiement linguistique. Comme nous sommes gardiens de toutes les cultures, de toutes les merveilles que les isolats culturels avaient auparavant produites⁹⁴⁹. »

Même si Chamoiseau défend la langue créole, il n'en fait pas un enfermement et il abreuve son imaginaire à diverses cultures. La cohabitation des deux langues : le français et le créole y compris toutes les cultures existantes en Caraïbe permettent à Chamoiseau de penser le monde à des divers degrés. C'est pourquoi dans un entretien il confie :

« Grâce à la langue française, à la langue créole, à toutes les cultures qui se sont rencontrées dans la Caraïbe, je dispose d'un imaginaire du monde. Je ne connais pas le monde entier, ni toutes les langues, mais

⁹⁴⁸ Jean-Claude Lebrun, Entretien intégral : « La venue de l'écrivain à la "totalité-monde", Créole, français, langues, cultures : la réflexion en mouvement de Patrick Chamoiseau », *op.cit.*

⁹⁴⁹ Jean-Claude Lebrun, Entretien intégral : la venue de l'écrivain à la « totalité-monde », Créole, français, langues, cultures : la réflexion en mouvement de Patrick Chamoiseau, *op.cit.*

j'ai le désir imaginant de toutes les langues et de toutes les cultures du monde. Ce qui fait que je ne suis pas dans aucun absolu. Je crois que c'est la meilleure manière d'être au monde aujourd'hui. Cette créolité-là m'est personnelle. Il y a une poétique du monde qui constitue le fond de mon travail. Je pense que le monde se vit à partir d'un lieu, mais le lieu n'est plus l'absolu de la patrie et de la nation, il est multitransculturel. Et j'ai la conviction qu'on peut choisir sa terre natale là où l'on est le mieux, où l'on va s'épanouir, en accord avec un certain nombre de choses. Il se trouve que mon lieu est mon pays natal, mais on peut concevoir que cela devienne autre chose⁹⁵⁰. »

A travers sa créolité, Chamoiseau s'ouvre au monde et tente de comprendre le sens du monde : « aujourd'hui, un écrivain qui a le sens du monde ne peut plus traiter sa langue d'écriture en absolu. Donc il peut en changer. Cela doit trembler à chaque moment, sinon on n'a pas le sens du monde⁹⁵¹. » En réalité P. Chamoiseau profite de la multiplicité de plusieurs langues aux Antilles pour faire l'éloge de la langue créole. *Eloge de la créolité* affirmait :

« Notre première richesse, à nous écrivains créoles, est de posséder plusieurs langues : le créole, le français, l'anglais, le portugais, l'espagnol, etc. il s'agit maintenant d'accepter ce bilinguisme potentiel et de sortir des usages contraints que nous avons. De ce terreau, faire lever sa parole. De ses langues bâtir notre langage. Le créole, notre langue première à nous les Antillais, Guyanais, Mascarins, est le véhicule original de notre moi profond, de notre génie populaire, elle demeure la rivière de notre créolité alluviale. Avec elle nous rêvons. Avec elle nous résistons et nous acceptons. Elle est nos pleurs, nos cris, nos exaltations. Elle irrigue chacun de nos gestes⁹⁵². »

Le trio lance le ton de la revendication de la langue créole pour enfin définir son identité. C'est le propre même de l'identité, car avant de se définir Antillais, ils se définissent d'abord à partir de la langue, vecteur et moteur de l'identité pour enfin reconnaître leur antillanité.

Outre la langue, l'auteur fait aussi usage d'autres formes et genres littéraires dans son récit. Il s'agit notamment des dialogues qui occupent une place de choix dans le récit d'enfance. On peut déjà les observer dans la conversation entre Man Ninotte et la marchande analysé dans le premier chapitre de la deuxième partie :

« Man Ninotte : Donne-moi cette espèce de dachine là, chérie...Je vais essayer quand même de la manger...
La marchande : C'est tan...
Man Ninotte : C'est pour la tomate ?
La marchande : Eh bien, je ne vais pas manger de dachine non plus, ma chère...
La marchande : Combien tu veux ta dachine ?
Man Ninotte : Je vais essayer plutôt de faire une salade de christophines.

⁹⁵⁰ Patrick Chamoiseau, « Les naissances du négriillon », Entretien avec Geneviève Simon, in *La Libre Belgique*, 2005, p. 2.

⁹⁵¹ Entretien cité, p. 3.

⁹⁵² Jean Bernabé et al., *Éloge de la créolité*, Paris, PUF, 1989, pp. 43-44.

Où c'est que je peux trouver ça⁹⁵³ ? »

Ces passages illustrent très bien la place du dialogue dans cette œuvre autobiographique. Ensuite, l'autre élément qui participe à la transgression des règles d'écriture du roman traditionnel est la place du chant. Et on peut le retrouver dans ce passage du texte :

« Parfois, au loin, derrière le mur du fond, une autre lavandière de ville lui répondait par d'autres chansons, et Man Ninotte chantait encore plus fort, avec plus d'arrogance. *C'est par un soir de juillet que je l'ai rencontré par un ciel plein de lune l'amant avec lèvres des brunes. Et, depuis ce moment je fus prise vraiment une adorable flamme s'alluma dans mon âme.* L'autre redoutait d'ardeur pour soutenir le rythme. Man Ninotte délaissait alors son linge, inspirait à toute, et mains aux hanches, concentrée sur la portée de voix entraînait en sérénade vraiment sonore. *Donne-moi les bains enivrants. Écrase-moi sur ton cœur aimant. Fait couler le flot de tes caresses. Dans mes veines avides d'ivresse*⁹⁵⁴. »

Enfin, nous avons le poème qui, à son tour participe à la transgression des normes d'écriture du roman de Patrick Chamoiseau et participe aussi de l'oralité. On lit : « racler la chair en bouche jusqu'à la dent glacée et avec la graine chauve vivre l'infini du rond O la saison des quénettes se vivait comme un jeu⁹⁵⁵. » Et à côté du poème, on a le créole prescrit aussi dans *Enfance créole I*. Tout ceci a pour but de prouver la place du mélange des genres dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau. Les pérégrinations sur l'enfance passée deviennent un moyen par excellence pour l'auteur de faire valoir toute la richesse de la culture antillaise à travers l'inscription de la langue, du chant et des dialogues. Le retour à l'enfance devient un prétexte. L'enfance ici traduit mieux les préoccupations nouvelles pour l'auteur de regarder dans le passé pour corriger les erreurs passées et un excellent moyen de véhiculer la société et la culture antillaises.

Langue créole et enfance dans *Le cœur à rire et à pleurer*

Contrairement à Patrick Chamoiseau, Maryse Condé n'exprime pas un rapport étroit et amoureux à la langue créole dans son récit d'enfance mais elle dénonce le rejet de cette langue par ses parents. L'éducation qu'elle reçoit ne l'autorise pas à parler le créole. Ses parents sont assimilés et c'est de cet héritage qu'elle est porteuse dans sa première enfance. En faisant le récit de son enfance, l'écrivaine ne modifie pas cette donnée mais la souligne et corrige les erreurs du passé en renouant avec sa culture antillaise. Fidèle au réel vécu, elle ne

⁹⁵³ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, op.cit., pp. 142-143.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 147.

fait intervenir la langue créole que de manière circonstancielle. Cette langue est rejetée par la petite bourgeoisie guadeloupéenne, dans son rêve d'ascension sociale : on ne parle pas créole à la maison. Ainsi, c'est lorsque sa mère est en colère que l'enfant l'entend se plaindre en créole et en est étonnée : « de la bouche, sortait une plainte continue *An moué ! An moué !* [...] Ma mère s'emballota dans une serviette, écarta tout le monde et cria avec autorité : *Ou kaye pousé à pwézan !* C'était la première fois que je l'entendais parler créole⁹⁵⁶. » L'usage exceptionnel du créole montre à l'enfant qu'on ne le parle pas par méconnaissance mais pour d'autres raisons. Michel Peterson écrit :

« Maryse Condé, la narratrice, refuse de porter la croix de l'aliénation. Le récit d'ouverture, "Portrait de famille", est on ne peut plus clair à ce sujet : "une personne aliénée est une personne qui cherche à être ce qu'elle ne peut pas être parce qu'elle n'aime pas être ce qu'elle est". Cette découverte détermine la révolte d'une petite fille éduquée par des parents qui maintiennent inévitablement leur infériorité en vomissant leur langue et leur peau⁹⁵⁷. »

La mère de la petite Maryse fait usage du créole dans les situations les plus extrêmes. Jamais cette langue n'est utilisée comme moyen d'apprentissage d'une culture antillaise. Dans le chapitre premier, la mère dit en créole « *kras à boyo*⁹⁵⁸ ». Cette expression est utilisée pour évoquer la naissance sur le tard d'un enfant : « j'étais la petite dernière. Un des récits mythiques de la famille concernait ma naissance. Mon père portait droit ses soixante-trois ans. Ma mère venait de fêter ses quarante-trois ans⁹⁵⁹. » Le créole vient souligner une sorte d'anomalie que l'on énonce sans que l'enfant puisse comprendre. Ce n'est qu'à l'âge adulte que l'auteure comprend l'expression et le contexte d'utilisation par la mère. C'est alors qu'elle intériorise la honte de sa naissance pour des parents qui ne sont plus jeunes : « ça m'a fait tellement honte, racontait ma mère à ses amies, que pendant les premiers mois de ma grossesse, c'était comme si j'étais une fille-mère. J'essayais de cacher mon ventre devant moi⁹⁶⁰. » Maryse ne peut pas se sentir aimée : « elle pouvait beau ajouter en me couvrant de baisers que sa *kras à boyo* était son petit bâton de vieillesse, en entendant cette histoire, j'éprouvais à chaque fois le même chagrin : je n'avais pas été désirée⁹⁶¹. »

Le récit du *Cœur à rire et à pleurer* est parsemé d'expressions créoles. Mais ces expressions renvoient toujours à des circonstances qui lui sont défavorables. Lorsqu'ils sont en

⁹⁵⁶ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, op.cit., pp. 109-110.

⁹⁵⁷ Michel Peterson, « Maryse Condé : l'odeur de la mère » dans *Nuit blanche*, le magazine du livre, n° 77, 1999-2000, p.4

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 12.

Métropole, le créole est autorisé : « je compris plus tard qu'en France, nos parents n'avaient pas peur que nous nous mettions à parler le créole ou que nous prenions goût au *gwoka* comme les petits nègres de la Pointe⁹⁶². » La contamination avec des enfants du peuple n'étant plus possible, un zeste de particularité n'est pas alors interdit. De plus, parler créole en France signifie qu'ils ne sont pas sans origine ni culture mais aussi sans danger de s'adonner à la pratique du *gwoka*, ce tambour synonyme, pour les parents, d'une pratique musicale héritée de l'esclavage. Pour les parents de la petite Maryse, seule la culture française vaut la peine d'être acquise car il semble « qu'ils n'éprouvaient aucun orgueil de leur héritage africain. Ils l'ignoraient⁹⁶³. »

La rencontre de la petite Maryse avec l'autre marque une prise de conscience de cette langue créole et aussi de la culture antillaise. L'échange entre les deux enfants se fait en créole. Il y a lieu de le rappeler, Anne-Marie de Surville avec qui la petite Maryse joue et qui entame la discussion en créole, est française. Elle prend la direction de leurs jeux et dit bonjour à la petite Maryse en créole « *ki non a-w*⁹⁶⁴ », lui signifiant ainsi qu'elle l'assimile aux autres nègres du pays, du haut de sa supériorité de Blanche. La petite Maryse, par un souci d'orgueil « décline son identité avec emphase⁹⁶⁵ », c'est-à-dire en français. Anne-Marie de Surville poursuit sa conversation en créole ce qui met la petite Maryse dans l'embarras : « elle m'abreuvait de gros mots. Je frémissais en attendant voler les *kouni à man-man a-w et les tonnè dso interdits*⁹⁶⁶. » En réalité, la petite Française use du créole pour proférer des mots interdits et des injures. Le Blanc peut parler créole – c'est le cas des Békés –, pour s'adresser aux Nègres et mieux les dominer. Une langue n'a pas d'essence – le créole serait *de facto* une langue valorisée par les Antillais –, elle a des usages : dans la bouche d'Anne-Marie, le créole devient non pas une connivence entre deux locuteurs mais une arme pour dominer. Cette domination est d'autant plus visible que la petite Maryse ne maîtrise pas la langue créole. La conséquence est tout de même de faire naître chez l'enfant une curiosité aigüe qui la conduit à questionner le monde qui l'entoure pour tenter de trouver des solutions aux questions qu'elle se pose.

La langue créole est souvent employée par sa mère pour décrire l'aspect physique de l'enfant, sous un jour défavorable, quand le français fait défaut : « elle était toujours là à

⁹⁶²*Ibid.*, p. 14.

⁹⁶³*Ibid.*, pp. 17-18.

⁹⁶⁴*Ibid.*, p. 47.

⁹⁶⁵*Ibid.*, p. 48.

⁹⁶⁶*Ibid.*, p. 48.

critiquer. [...] je faisais pitié avec ma peau sur les os, mes pieds étaient trop grands, mes fesses trop plates, mes jambes *jattelées*⁹⁶⁷», *jattelées* en créole signifie crochues, ce qui n'est guère un compliment ! Le créole est donc toujours associé à une dévalorisation, une dépréciation ou une situation de domination. C'est par opposition à ce rejet du créole par ses parents que, progressivement à l'âge adulte, Maryse Condé montre son attachement à cette langue et à cette culture. Patrick Chamoiseau en faisait son cheval de bataille, Maryse Condé, non. Mais elle inscrit son existence et donne, à la fin de son récit, un glossaire où sont expliquées les expressions créoles employées dans le récit pour entretenir un geste de savoir par la traduction et rendre le créole accessible à tous ses lecteurs : « ammareuse : femme qui amarre les gerbes de cannes à sucre lors de la récolte, *an tchyou a-w* : en plein là-dedans ! *an ti fi ! mès Bon Dié !* : une petite fille ! merci, mon Dieu !, *ka sanmb on pijon blan* : qui ressemble à un pigeon blanc !, *ka sanmb on toutewel* : qui ressemble à une tourterelle⁹⁶⁸ ... » Cette exclusion du créole dans son éducation fait que Maryse Condé n'idéalise pas la langue d'origine mais reste ouverte à toutes les langues. L'écrivaine n'établit pas d'opposition entre le français et le créole. Dans un entretien, elle affirme :

« Je refuse ce genre d'opposition entre le français et le créole. Comme je dis souvent, Maryse Condé n'écrit ni en français, ni en créole, elle écrit en Maryse Condé. Chacun d'entre nous doit trouver sa voix, sa manière d'exprimer des émotions, des impressions intimes, ce qui exige d'utiliser tous les langages possibles. A la fin de mon dernier roman *Célanire cou-coupé* [Robert Laffont, 2000], vous trouverez un glossaire contenant du vocabulaire issu de langues africaines, de langues créoles ou de l'espagnol. Pour raconter, sans la trahir, l'histoire que j'avais en tête, j'avais besoin de toutes ces sources. Restreindre l'alternative au français ou au créole est un choix politique. En politique, il est nécessaire de parler la langue la plus compréhensible par des gens, mais un écrivain devrait avoir toute la liberté pour choisir le mode d'expression le mieux adapté à ses désirs⁹⁶⁹. »

Maryse Condé établit bien la distinction entre le combat politique pour la reconnaissance des langues dominées et la gamme linguistique dont un écrivain peut se servir sans discrimination ; celui-ci doit pouvoir s'ouvrir au monde et à toutes ses langues. L'écrivain ne doit pas être enfermé dans la revendication d'une seule langue. L'auteur doit même se réapproprier la langue de l'autre c'est-à-dire faire mienne la langue de l'autre. C'est pourquoi elle affirme : « mon français, ma propre version du français qui n'est pas la langue qu'on entend en France. C'est un mélange entre la langue d'une personne née en Guadeloupe,

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁹⁶⁹ Maryse Condé, « La race n'est pas primordiale » entretien avec Elisabeth Nunez, entretien tiré du site web : www.unesco.org courrier 2000_11 fr dire, p. 3.

à l'écoute des nombreuses sonorités différentes du langage, et mon langage personnel⁹⁷⁰. » On le voit, Maryse Condé à travers le récit d'enfance, saisit l'occasion de témoigner d'une réalité – une éducation dans l'assimilation –, et la capacité d'un écrivain à dépasser ce conditionnement pour être libre de ses choix linguistiques.

Place de la langue créole dans *Tu, c'est l'enfance*

Cette absence de « fétichisation » de la langue créole se retrouve dans le récit d'enfance de Daniel Maximin dont on peut dire qu'il se fait majoritairement en langue française mais avec une distance réflexive dans les usages linguistiques, qu'ils soient français ou créoles. Le créole – langue et culture –, est présent à l'horizon de toute la narration, des pérégrinations de l'enfance passée et vécue par l'auteur. Quelques expressions créoles sont insérées dans la langue française. A propos de Daniel Maximin, il est plus juste de dire qu'il se trouve au carrefour de deux langues, celle de la France (le français) et de la Guadeloupe (le créole). Mais la langue française s'impose d'emblée car Daniel Maximin écrit que : « les livres étaient la seule vraie richesse de [ses] parents ; après le travail ou les courses à Basse-Terre, ils rapportaient de la vieille librairie du père Châtelard un petit lot d'ouvrages, nouveautés amenées de France ou de Martinique par bateau [...] »⁹⁷¹.

Daniel Maximin ajoute : « Chez nous, l'abondance des livres compensait aussi l'interdiction de sortir⁹⁷². » Il hérite de l'amour des livres de ses parents et ils ne sont pas écrits en créole. Deux figures (en l'occurrence le père et la mère) dans ce récit influencent le petit Maximin et lisent à l'enfant les histoires sur la littérature française. Son père Fernel Maximin, est un grand lecteur de la littérature. Il est aussi écrivain et influence beaucoup son enfant. L'enfant Maximin découvre ce que son père écrivait parfois le samedi ou le dimanche après-midi :

« La sacoche contenait [...] *Le Dimanche sportif et culturel*, journal de Basse-Terre, où ton père écrivait des articles d'humour en créole (Les propos du simple, dont il testait parfois la drôlerie à table avec nous [...]) et une poignée de feuilles volantes : poèmes tapés à la machine. [...] Tu restais souvent sur le water afin d'observer ton père, immobile et silencieux, comme perdu dans ses images, puis revenant à sa page blanche pour répandre d'une très belle écriture des grappes de mots cueillis dans l'invisible⁹⁷³. »

⁹⁷⁰ Maryse Condé, « La race n'est pas primordiale », *op.cit.*, pp. 3-4.

⁹⁷¹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*. *Op.cit.*, p. 25.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 43.

⁹⁷³ *Ibid.*, pp. 36-37.

Les écrits du père mêlent donc français et créole et ils sont une invitation et une initiation de l'enfant à la poésie, à l'humour et de véritables cours d'histoire et de vie quotidienne :

« Et il y eut ce jour où ton père, à qui tu demandais de trouver un poème pour la classe du lendemain 27 mai, date de l'abolition de l'esclavage, t'avait recopié dans ton cahier ces quelques mots que tu avais soigneusement appris pour les comprendre un jour : *nous ramassons des injures pour en faire des diamants*⁹⁷⁴ ... »

Les écritures du père où celui-ci joue sans cesse avec les mots et les significations car la phrase relevée est « antillaise » même si elle est en français... sont des exercices par lesquels l'enfant apprend et cherche le sens caché derrière chaque écrit du père comme dans cette devinette :

« Un jour, tu avais même étonné des invités en résolvant rapidement cette devinette : je suis au commencement du monde et au milieu du temps : la lettre M. Et tu avais remarqué que le mot oiseau s'écrivait avec les cinq voyelles : a e i o u qui permettent à la langue de chanter et voler, et que le mot Soufrière entremêlait frère et sœur. Sans doute, cette recherche des sens cachés sous les lettres venait-elle aussi de ton père, qui écrivait des poèmes acrostiches, et signait ses articles d'humour en inversant son prénom Fernel : Le Nerf⁹⁷⁵. »

Sa mère n'est pas en reste, car elle initie l'enfant et l'intègre à la géographie de son île par la découverte des sens cachés derrière les expressions de «É-M-E-R-A-U-D-E» et de «KARUKÉRA» :

« Devant ta perplexité, elle écrivit É-M-E-R-A-U-D-E sur une feuille de papier et fit apparaître en jouant avec les lettres les mots EAU DE MER. L'émerveillement de découvrir ton premier anagramme se mêlait au désappointement du choix d'un nom pareil qui semblait noyer ton île sous ses vagues ennemies. Pour finir, vous avez décidé de l'appeler de son nom caraïbe : Karukéra, l'île-aux-belles-eaux, et ta mère joua à te montrer les sens que pouvait nous cacher ce mot, KA : notre tambour-ka, RU : un vieux mot pour la rivière, KÉ : l'auxiliaire du futur en créole, et RA : le dieu soleil égyptien⁹⁷⁶. »

La manière dont la mère interprète le nom caraïbe de l'île est aux trois quart créole. Peu importe, à la limite que le français s'impose à l'enfant comme langue d'usage si les parents, contrairement à ceux de Maryse Condé, l'initient à leur façon à la culture traditionnelle et orale antillaise et à sa mobilité : elle aussi est créatrice de mots et sens nouveaux. Daniel Maximin introduit dans son récit des mots créoles qui apparaissent dans la construction et la structure de la phrase notamment par « Les rubriques de vocabulaire » :

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 104.

« "Ne dites pas, mais dites", qui nous apprenaient ces créolismes interdits : "comme ça est là – comme si dirait – un ciseau bien filé – j'ai couru derrière lui – j'ai pointu un baton" et ces martiniquismes qui nous amusaient : *bagay* pour *bitin* chez nous, et *matébis* pour *méwè*, l'école buissonnière, et *gâteauw*, et chocolat-pain au beurre pour les menus de fêtes au lieu de chaud-d'eau et gâteaux.⁹⁷⁷ »

L'enfant apprend ainsi à parler cette langue créole qui a sa structure et son écriture. Même dominée puisque le savoir de l'école est transmis par le français, elle n'en demeure pas moins valorisée et honorée dans l'univers familial. Si la réussite scolaire exige une plus grande attention à l'apprentissage du français, l'approche des réalités culturelles et sociales de l'île ne sont pas oubliées et parviennent à entrer dans l'univers scolaire :

« Marie-Thérèse avait adressé à ta mère les *Lectures antillaises* d'André Terrissé, un recueil publié après la guerre pour adapter l'enseignement primaire aux réalités locales, totalement ignorées par les programmes officiels, mais que certains enseignants rétablissaient pleinement, contre l'avis de l'administration et même de parents d'élèves, qui craignaient que les créolismes de forme et de contenu ne nuisent au niveau bien français de notre éducation⁹⁷⁸. »

Ainsi, si une hiérarchie s'établit dont les récits de Patric Chamoiseau et Maryse Condé avaient déjà souligné la présence, une résistance tout en douceur se dessine pour que le créole ait sa place. L'enfant sait que cette langue reste un patrimoine et une culture bien gardée et défendue par ses parents. Face à l'interdiction de parler créole à l'école, l'enfant découvre et rencontre le créole dans les écrits de son père qui intitule ses poèmes en créole: « *Fifine-là-pli, Asi-milet*⁹⁷⁹ » : « À côté des fables de La Fontaine et des poèmes de Victor Hugo étudiés à l'école, l'obscurité de ses vers augmentait leur valeur à tes yeux, toi qui avais été parfois témoin de leur gestation⁹⁸⁰. » Le mystère valorise la langue non maîtrisée.

Daniel Maximin insère d'autres formes relevant de l'oralité. Christiane Chaulet Achour note :

« Avec Daniel Maximin, qu'on l'écoute ou qu'on le lise, l'effort et la saveur est de discerner la logique profonde de l'acte créateur dans l'hétérogénéité dynamique des mélanges textuels : partage de la parole narrative en plusieurs voix, diversité des situations, insertion des documents utilisés ou inventés, télescopage des genres et formes littéraires, évocation sans exotisme d'un pays et de ses habitants, mélange des langues et des énonciateurs⁹⁸¹. »

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁸¹ Christiane Chaulet-Achour, « Daniel Maximin : inventer sa langue au carrefour des présences », Bruxelles, éditions Le Cri de Bruxelles, 2013. (Université d'Orléans, novembre 2012), p. 2.

Dans ce récit, le retour à l'enfance passée se fait aussi à travers d'autres éléments de la culture guadeloupéenne. Il s'agit notamment du chant et de la musique qui y trouvent une place de choix : deux arts qui rivalisent avec l'écriture et, du même coup, la relativisent. Le récit est parsemé des chants qui mettent en valeur la culture française et la culture antillaise dans un refus marqué de rivalité. On peut lire : « chaque journée se déroulait aussi au rythme des chansons et des rondes, comme cette ritournelle des fiancées : "*Le palais royal est un grand palais, toutes les jeunes filles sont à marier Mademoiselle unetelle est la préférée, de monsieur untel qui va l'épouser*"⁹⁸²... ». Ces chansons françaises rythment la vie de l'enfant pendant la période des vacances : « c'était très agréable de mimer cette rengaine avec les nombreuses cousines que nous retrouvions ici aux vacances, sur ce Morne-La-Loge, où résidaient aussi une tante et deux oncles, qui avaient élu domicile à côté de la vieille case des grands parents⁹⁸³. » Le chant sert aussi de pont et permet à son aïeul de lui rappeler ses origines africaines : « grand-père parlait quelquefois de l'Afrique et fredonnait souvent dans son établi une chanson⁹⁸⁴... » Le chant dépasse les frontières et les cloisonnements : il exprime la vie.

S'agissant de la musique, la Guadeloupe est une île où la musique s'est pratiquée et s'est enracinée et née pendant la période esclavagiste. Comme l'écrit Jean Girard :

« La première vérité c'est que la musique guadeloupéenne est le moyen d'expression le plus puissant et le plus populaire de la collectivité guadeloupéenne. En effet, depuis la sombre nuit de l'esclavage jusqu'aux lueurs de la décentralisation, la musique a toujours accompagné notre peuple dans son parcours et dans son avancée⁹⁸⁵. »

Dans le cas qui nous occupe, cette musique est omniprésente à tel point que les enfants de la famille ont créé un groupe :

« Aux derniers jours avant son départ, quand notre mère se reposait en lisant, assise sur un de nos lits ou dans un fauteuil du salon, on venait chanter tout près de son ventre, pour que le bébé s'imprègne de notre sérénade et commence à s'entraîner comme futur membre de notre orchestre Los Maximinos⁹⁸⁶. »

⁹⁸² *Ibid.*, p. 131.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁹⁸⁵ Jean Girard, « La musique guadeloupéenne », extrait de *Les musiques guadeloupéennes*, Éditions Caribéennes, 1988, textes choisis et présentés par Ernest Pépin dans *Le Goût de la Guadeloupe*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 115.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 115.

L'attachement de Daniel Maximin à l'ensemble caribéen passe par la musique symbole d'échanges fructueux. En effet, Maximin sait que pendant l'esclavage, la musique a été une forme d'expression des esclaves :

«L'esclave, dépossédé de son droit à l'humanité, reprenait figure à ses propres yeux en martelant sur le tambour – reconstitué à partir d'éléments fournis par son nouveau milieu – à la fois sa détresse et son espérance, à la fois son besoin irrésistible de révolte et l'appel à des dieux vaincus. La musique pour tout dire était le premier espace de liberté qu'il déroba à son maître, le premier marronnage, le premier vagissement historique de l'homme guadeloupéen⁹⁸⁷. »

Conscient de cet héritage passé sur la musique, dans un entretien avec Cyrille François, il confie :

« Je crois que la musique a une grande place dans les histoires que je raconte car elle a une grande place dans mon écriture et que mon écriture est mobilisée par une volonté de remettre la musique à l'intérieur du langage, du langage écrit, de la langue française. La musicalité des mots, la musicalité des phrases, le rythme, ce sont des choses qui sont pour moi essentielles lorsque j'écris. Ainsi, la musique a une place formelle absolument essentielle. Une phrase pour moi doit chanter, doit être écrite de manière rythmée, ce qui ne veut pas dire qu'elle doit imiter la musique. C'est la musique de la langue qu'elle doit essayer de retrouver. [...] Dans la Caraïbe, je dis en effet que la musique est une langue supplémentaire. C'est une langue créée par la Caraïbe francophone essentiellement. La musique est la première des langues, avant le français, l'anglais, l'espagnol et aussi quelques autres langues plus minoritaires comme le créole. À côté de ces grandes langues européennes et le créole, il y a une cinquième langue, essentielle, vitale, qui est la langue de la musique, notre langue commune⁹⁸⁸. »

Le propos de l'écrivain est parfaitement clair. Pour lui, au-dessus des langues que les êtres humains parlent, il y en a une cinquième, « celle de la musique qui est le lien, le ciment, le révélateur. La musique rend fertile tout ce qu'elle touche et fait du métissage le cœur actif de toute hétérogénéité⁹⁸⁹... » Comme l'écrit Cyrille François :

« La musique, celle que Maximin appelle la cinquième langue de la Caraïbe, fait voyager, vers les autres îles de la Caraïbe ou, au-delà, vers l'Amérique et l'Europe. Elle fait revivre l'Histoire grâce aux enregistrements du passé. Elle unit les artistes grâce aux concerts ou aux disques. Surtout, elle dépasse les barrières entre les langues et les cultures ; elle illustre la créolisation des cultures par la récréation de musiques européennes sous l'influence africaine⁹⁹⁰. »

La musique a la puissance de faire écho au-delà des frontières et de dépasser les clivages. Elle vient, en outre, suppléer aux manques et aux insuffisances de la mémoire pour remplir les vides des souvenirs de l'enfance. La musique ancre le récit d'enfance dans l'oralité

⁹⁸⁷ Jean Girard, « La musique guadeloupéenne », op.cit., p. 116.

⁹⁸⁸ Entretien avec Cyrille François, inédit, avril 2010.

⁹⁸⁹ Christiane Chaulet-Achour, « Daniel Maximin : inventer sa langue au carrefour des présences », art.cit., p. 8.

⁹⁹⁰ Cyrille François, *L'Isolé Soleil de Daniel Maximin*, op.cit., p. 91.

antillaise, de façon presque naturelle. C'est dans la musique que l'enfant tire la force de vaincre devant les catastrophes de la nature telle que les séismes, les tremblements de terre, les cyclones. Lorsque survient le tremblement de terre, c'est grâce à la musique que l'aîné et le petit Daniel parviennent à faire face à cette catastrophe naturelle : « avec l'aîné en maître de musique pour calmer les tempêtes, car son chant de sirène avait arrêté d'un coup le séisme né de la furie des animaux qui maintenaient la stabilité du monde d'après le légende de Man Tètè⁹⁹¹... ». La musique remplit bien sa fonction éditrice puisqu'elle vient confirmer la légende de l'île. Dans un autre passage, le petit Maximin noyé et emporté par la vague, retrouve force et courage pour lutter contre les forces de la nature en écoutant une musique qui le secoue : « [...] tu n'allais pas mourir noyé. C'est une musique qui te réveilla⁹⁹²... » Ici, la musique en redonnant courage à l'enfant, l'oblige à résister. A une plus grande échelle, la musique « libère des traumatismes et des dénis de l'Histoire et assume les métissages grâce auxquels un avenir commun a été possible », écrit Cyrille François⁹⁹³.

On voit donc que le rapport au créole, à la fois langue et culture, manifeste, d'un récit à l'autre, tout un ensemble de pratiques, de rejets et de sublimations qui informent d'une réalité des deux îles et introduisent à la complexité de l'écriture francophone. Cette langue traduit aussi le vécu, l'existence et les préoccupations du peuple antillais dont l'histoire est marquée par le lourd passé de l'esclavage et de la colonisation. Cette langue qui est convoquée dans l'écriture traduit d'une certaine manière le refus de la domination coloniale et le rejet d'une expression exclusive en français. Même si ce n'est pas leur intention première – on pense en particulier à Maryse Condé et à Daniel Maximin –, l'inclusion de cette langue dans les récits d'enfance matérialise une revendication identitaire ou au moins une différence digne d'être prise en considération et une interpellation à partager et à connaître cette culture dans le champ vaste de la transmission des savoirs et des imaginaires. Mais en faisant exprimer la culture antillaise par le français, on sort aussi des cloisonnements et on ouvre une langue hexagonale à des horizons qui rejettent la domination culturelle.

III. 3. – Conte/Récit d'enfance : vers un « modèle » du récit d'enfance antillais

Le récit d'enfance antillais est révélateur de plusieurs réalités antillaises que sont par exemple la question de la langue qui soulève celle de l'identité, de la colonisation et de

⁹⁹¹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., p. 91.

⁹⁹² *Ibid.*, pp. 137-138.

⁹⁹³ Cyrille François, *L'Isolé Soleil de Daniel Maximin*, op. cit. p. 92.

l'esclavage. Un genre semble particulièrement sollicité, c'est celui du conte, élément primordial du patrimoine littéraire antillais. En effet, les trois auteurs puisent la matière à rédiger, du passé de leur enfance mais la manière, dans la mémoire du conte. L'écriture de l'enfance s'appuie sur la réécriture du conte qui devient la particularité du récit d'enfance antillais. Cette littérature antillaise fait partie des littératures dites francophones marquées incontestablement par l'oralité. Joëlle Laurent et Ina Césaire notent : « Aux Antilles comme partout ailleurs, on a coutume de raconter, le soir, des histoires aux enfants. Celles-ci sont généralement rapportées par les femmes et recouvrent un registre particulier : contes "animaux" et contes "sorciers"⁹⁹⁴. » Outre ces petites histoires racontées aux enfants, les Antilles sont véritablement une île ancrée dans une tradition orale comme l'observent les mêmes critiques :

« [...] la grande occasion du conte demeure ici la veillée funéraire que l'on organise la nuit suivant le décès, dans les campagnes. Les contes sont alors toujours dits par des hommes et s'adressent à un public d'adultes ; les récitants se succèdent jusqu'à l'aube et les thèmes proposés recouvrent la totalité du registre⁹⁹⁵. »

En effet, la littérature antillaise orale tire argument de la présence des esclaves venant de l'Afrique et d'autres espaces du monde. Pendant la période esclavagiste, est né le conte qui puise sa matière majoritairement du conte africain :

« Quant au rôle du conte antillais, il est, selon nous, celui de la représentation, sous une forme symbolique, de réalité sociale. Il a utilisé le conte africain originel en l'adaptant à la société servile, puis coloniale. Il ne fait aucun doute que les esclaves transplantés aux Antilles aient utilisé ce mode d'expression, l'un des rares qui leur fut laissé, pour exprimer leurs sentiments, leur vie et leurs révoltes. C'est cela que le monde antillais, au-delà de la parodie, constitue un véritable révélateur⁹⁹⁶. »

Patrick Chamoiseau, attaché à la culture antillaise comme nous l'avons vu, exprime bien cette importance du conte, tradition qu'il a héritée des anciens et de l'histoire des Antilles :

⁹⁹⁴ Joëlle Laurent et Ina Césaire, *Contes de mort et de vie aux Antilles*, Paris, Nubia, 1976, pp. 11-12

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 8. Dans tous les cas, on ne peut dire les contes que la nuit venue. Pourquoi seulement la nuit ? Cette tradition peut être sans doute rapprochée de la conception africaine du conte. [...] en contant la nuit, on cherche à éviter de déranger l'ordre des choses. Ne serait-ce pas pour la même raison qu'aux Antilles, les veillées funéraires constituent le lien de prédilection du conte ? Ou bien, tout simplement, cette tradition de ne dire le conte que la nuit venue, remonterait-elle au fait que, pendant l'esclavage, la nuit était le seul moment laissé à la liberté des esclaves ? Quoi qu'il en soit, selon une tradition populaire bien établie, un conteur qui contera de jour se verrait plaisamment menacé, par les assistants, d'être transformé en panier ! Pourquoi en panier ? Nul n'en a, jusqu'à présent, donné d'explication.

« Le conteur créole apparaît dans le système des plantations. Face à la domination esclavagiste, il est l'un des rares qui puisse porter une parole de résistance à travers des récits qui portent la trace de légendes et de mythes africains mêlés de motifs empruntés au folklore européen, voire parfois d'échos de mythes caraïbes. [...] Aux sources de la littérature antillaise, il y a donc d'abord une littérature orale avec un riche répertoire, lui-même nourri de divers apports. Les contes restent très présents dans l'imaginaire antillais, même si les conteurs eux-mêmes ont plus ou moins disparu⁹⁹⁷. »

Avec ses co-auteurs, dans *Éloge de la créolité*, ils soulignaient l'occultation dont est victime les peuples antillais de leur culture traditionnelle orale :

« Certaines de nos traditions disparurent sans que personne ne les interroge en vue de s'enrichir, et, même nationalistes, progressistes, indépendantistes, nous tentâmes de mendier l'universel de la manière la plus incolore et inodore possible, c'est-à-dire dans le refus du fondement même de notre être, fondement qu'aujourd'hui, avec toute la solennité possible, nous déclarons être le vecteur esthétique majeur de la connaissance de nous-mêmes et du monde : créolité⁹⁹⁸. »

Dès *Chronique des sept misères* puis *Solibo magnifique*, ses deux premiers romans, il a donné sa place primordiale au conte. Comme écrivain, il se veut marqueur de parole, ce conteur qui naguère transmettait la culture orale antillaise à travers les contes et les histoires. Les conteurs, dont le rôle consistait à véhiculer cette culture, sont devenus rares et peuvent être relayés par les écrivains d'aujourd'hui. Dans un entretien avec Lise Gauvin, il montrait que, pour les générations actuelles, ce n'est plus la question de la langue qui fait obstacle :

« Il me semble qu'actuellement les générations d'enfants contemporains ont relativisé la question de la langue et que la langue a pris des distances quant à la notion d'identité, c'est-à-dire que la langue ne sert plus à définir une culture, une identité. Pour ces générations, la francophonie ne ressemble pas à une communauté culturelle. On peut, sous une même langue, avoir des réalités culturelles et anthropologiques différentes. Je suis plus proche d'un Saint-Lucien anglophone ou d'un Cubain hispanophone que n'importe quel Africain francophone ou Québécois francophone. Vous voyez, les langues, aujourd'hui, ont perdu leur pouvoir de pénétration, de structuration profonde d'une identité, d'une culture, d'une conception du monde⁹⁹⁹. »

La mémoire du conte, par contre, peut faire ciment pour singulariser un apport culturel. Il faut le souligner même si *Solibo Magnifique* n'est pas l'objet de notre analyse, il est le texte qui met en exergue le conte. Le texte est en soi une mise en théâtralité du genre contique. On y trouve toutes les conditions de fonctionnalité du conte autour d'un conteur et son public. Le public ainsi réuni, attend son conteur :

⁹⁹⁷ Myriam Louviot, *La littérature des Antilles francophones (Marti nique/Guadeloupe)*, dans le *MONDES EN VF.*, Copyright Éditions Didier 2013, pp. 3-4.

⁹⁹⁸ Jean Bernabé et alii, *Éloge de la créolité*, op.cit., p. 25.

⁹⁹⁹ Lise Gauvin *L'Écrivain francophone, et les langues*, Paris: Karthala, 1997, p. 37.

« An ! Solibo Magnifique était arrivé en achevant une pirouette. [...] il avait soulevé son petit chapeau pour saluer l'auditoire : Messieurs et dames si je dis bonsoir c'est parce qu'il ne fait pas jour et si je dis pas bonne nuit c'est auquel-que la nuit sera blanche ce soir comme un cochon-planche dans son mauvais samedi et plus blanche même qu'un béké sans soleil sous son parapluie de promenade au mitan d'une pièce-cannes é krii ?... É kraa ! Avait répondu la compagnie¹⁰⁰⁰ ?... »

Outre le conteur et son public on y trouve aussi la formule bien connue aux Antilles celle par laquelle le conteur, maître de la parole, fait participer son public et même l'interpelle pour éviter de l'ennuyer et de l'endormir : « É krii ?... É kraa ! ». Patrick Chamoiseau entend dans ce texte faire découvrir au lecteur la société traditionnelle martiniquaise marquée par l'oralité.

Toutefois, *Solibo magnifique* pose véritablement un problème de genre. On ne sait pas s'il est un roman, un récit ou bien un roman policier. Dès l'incipit, le texte se prête d'emblée à une enquête policière qui entend élucider le crime de son héros :

« Au cours d'une soirée de carnaval à Fort-de-France, entre dimanche Gras et mercredi des Cendres, le conteur Solibo Magnifique mourut d'une égorgette de la parole, en s'écriant : Patat'sa !... Son auditoire n'y voyant qu'un appel au vocal crut devoir répondre : Patat'si¹⁰⁰¹ !... »

Le narrateur annonce dès le début de l'histoire, la mort de Solibo Magnifique, dernier rescapé des maîtres de la parole du conte créole, symbole de la culture orale antillaise. La police martiniquaise a en charge l'enquête pour trouver l'auteur du crime du dernier conteur antillais. Carmen Boustani souligne : « dans *Solibo Magnifique* (1988), la mort du conteur Solibo, un soir de carnaval, donne lieu à une double thématisation : l'enquête policière et la veillée funèbre organisée par les témoins autour de sa dépouille¹⁰⁰². »

A la vérité, cette enquête n'est que prétexte. Il s'agit pour l'auteur de célébrer non seulement la gloire du magnifique conteur créole mais aussi de pleurer la perte sans précédent de cette culture orale antillaise et de ses valeurs extrinsèques qui ont disparu avec l'abolition de l'esclavage et pire encore avec la disparition de celui qui faisait la gloire de l'oralité martiniquaise, Solibo Magnifique : « à terre dans Fort-de-France, il était devenu un Maître de la parole incontestable, non par décret de quelque autorité

¹⁰⁰⁰ Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, op.cit., p. 33

¹⁰⁰¹ Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Galimard, 1988, p. 17.

¹⁰⁰² Carmen Boustani, *Oralité et gestualité : la différence homme/femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala, 2009, p. 55.

folklorique ou d'action culturelle mais par son goût du mot, du discours sans virgule. Il parlait, voilà¹⁰⁰³. » Carmen Boustani note : « Son roman *Solibo Magnifique* rappelle la fin de la tradition orale, représentée symboliquement par la mort du conteur. Il s'agit désormais de la privation de toute une mémoire ancestrale, qui sera développée dans *Texaco* paru en 1992¹⁰⁰⁴. » Hector Bianciotti pour sa part écrit : « Dans *Solibo magnifique*, son deuxième roman, Chamoiseau chantait, sur un ton de l'élégie, la disparition du dernier conteur des légendes de son île¹⁰⁰⁵. »

Patrick Chamoiseau, conscient de cette situation, revendique entièrement la place du marqueur de parole dans ses textes pour ne pas dire du maître de la parole pour prolonger cette parole orale des anciens. L'auteur avance une critique de la colonisation et de ses méfaits. Avec l'En-ville, terme dont il fait usage pour désigner la ville, il montre l'enjeu qu'elle représente au moment de l'abolition pour les esclaves noirs qui quittent les habitations pour descendre en ville. Ce processus marque déjà majoritairement la crise de l'oralité et même du conte. L'écriture vient ici suppléer et combler le vide et le manque du conteur pour transmettre cette tradition orale du conte de génération en génération. Patrick Chamoiseau sait que dans l'oralité, les paroles s'en vont mais les écrits restent. Comme le disait le vieux sage le maître de la parole, *Solibo Magnifique* :

« ...Oiseau de Cham, tu écris. Bon. Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance ? Dans ton livre sur Manman Dlo, tu veux capturer la parole à l'écriture, je vois le rythme que tu veux donner, comment tu veux serrer les mots pour qu'ils sonnent à la langue. Tu me dis : est-ce que j'ai raison, Papa ? Moi, je dis : on n'écrit jamais la parole, mais des mots, tu aurais dû parler. Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi ! La parole répond : où est la mer ? Mais l'essentiel n'est pas là. Je pars, mais toi tu restes. Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance¹⁰⁰⁶... »

Par l'écriture, l'oralité se trouve certes corrompue et trahie mais conservée en partie ; elle permet de garder cette part belle de l'oralité antillaise. Ernest Pépin souligne :

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁰⁴ Carmen Boustani, *Oralité et gestualité : la différence homme/femme dans le roman francophone*, op.cit., p. 61.

¹⁰⁰⁵ Hector Bianciotti, « L'enfant Chamoiseau », in *Le Monde [Livres-idées]*, n° 14235, (2 nov. 1990), 19. [Ta] [On *Antan d'enfance* (05733)].

¹⁰⁰⁶ Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, op.cit., pp. 52-53.

« Aujourd'hui, les contes se sont déposés dans les livres ou bien flambent dans les télévisions. Ils ont un peu perdu leur force de contact charnel mais ils vivent dans des manifestations soucieuses de préserver la tradition. Les romans antillais ne sont jamais loin du conte et les romanciers bricolent l'écrit comme les voyants de l'oralité. Selon certains l'électricité est l'ennemi du conte¹⁰⁰⁷. »

Marquer la parole par le moyen de l'écriture est primordial pour Patrick Chamoiseau en vue de lutter contre l'acculturation dont est victime le peuple antillais, pour tenter de garder une trace indélébile de cette tradition orale et la léguer aussi aux générations futures. Dans « que faire de la parole », Chamoiseau affirme : « Et si l'écrivain réussit cet exploit (marqueur de parole), s'il parvient à convoquer la parole à ses côtés dans ces conditions-là, il peut alors commencer à écrire¹⁰⁰⁸. »

Revenons à notre récit d'étude *Antan d'enfance* dans sa matérialisation en ce qui concerne le conte. Deux personnages dans le récit participent à la mise en valeur du conte. Il s'agit notamment de Man Ninotte, la mère du négrillon et Jeanne-Yvette. Dans la culture antillaise, les femmes sont celles qui tiennent le rôle de conteuse. Elles content chaque soir aux enfants comme en témoignent les propos de Joëlle Laurent et Ina Césaire : « Aux Antilles comme partout ailleurs, on a coutume de raconter, le soir, des histoires aux enfants. Celles-ci sont généralement rapportées par les femmes et recouvrent un registre particulier : contes d'animaux et contes sorciers¹⁰⁰⁹. » Christiane Chaulet Achour souligne pour sa part : « la voix du conte est partie essentielle de la parole caraïbe, parole clandestine née dans un univers d'esclaves, donc essentiellement transmise par les mères¹⁰¹⁰. »

Man Ninotte sert de guide à l'enfant mais elle est aussi garant de cette culture antillaise qu'elle inculque à l'enfant. Elle initie l'enfant au premier degré de la connaissance de sa culture, en langue créole. A côté de Man Ninotte, on retrouve Jeanne-Yvette au portrait un peu mystérieux et d'une origine inconnue :

« L'après-cyclone rassemblait les enfants. L'école était noyée. On pouvait prendre sommeil tard. [...]. Alors, intervenait parfois Jeanne-Yvette. Elle venait d'on ne sait où, et logeait parfois dans la famille de Man Sirène. Une jeune fille maigre oui, rieuse, féroce, aimable et douce en montant. Elle nous ramenait de la campagne des contes créoles inconnus dans les nuits de Fort-de-France¹⁰¹¹. »

¹⁰⁰⁷ Ernest Pépin, *Le goût de la Guadeloupe*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 29.

¹⁰⁰⁸ Patrick Chamoiseau, « Que faire de la parole », in *Écrire la Parole de nuit, La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard-Folio, 1994, p. 157.

¹⁰⁰⁹ Joëlle Laurent et Ina Césaire, *Contes de mort et de vie aux Antilles*, Paris, Nubia, 1976, p. 8.

¹⁰¹⁰ Christiane Chaulet Achour, *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*, Paris Karthala, 2000, p. 84.

¹⁰¹¹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance, op.cit.*, pp. 124-125.

Cette dernière remplit toutes les fonctions de conteuse car elle apparaît la nuit pour raconter les histoires aux enfants. Jeanne-Yvette sacrifie à la tradition du conte qui se dit la nuit comme Ina Césaire le rappelait plus haut.

Jeanne Yvette relaie Man Ninotte pour initier l'enfant par les contes. Cette dernière apparaît comme un guide spirituel dont le devoir de mémoire est d'initier l'enfant aux fastes et mystères de cette culture antillaise à travers « le conte qui est parole et lien. Parole des ancêtres, il lie les morts aux vivants, le royaume des ombres, des invisibles, au monde des êtres visibles¹⁰¹². » C'est à travers elle que l'enfant fait la connaissance du conte créole : « les conteuses de ville étaient rares. En tout cas, le négriillon n'avait jamais vu. Il rencontra le conte créole avec Jeanne-Yvette, une vraie conteuse, c'est-à-dire une mémoire impossible et une cruauté sans égale¹⁰¹³. » Jeanne-Yvette représente à elle seule la mémoire des Antilles, de l'Afrique, de l'Europe, de l'Inde et de l'Asie car les contes qu'elle raconte aux enfants font le pont entre ces continents : « Jeanne-Yvette nous venait des mémoires caraïbes, du grouillement de l'Afrique, des diversités d'Europe, du foisonnement de l'Inde, des tremblements d'Asie..., du vaste toucher des peuples dans le prisme des îles ouvertes, lieux-dits de la Créolité¹⁰¹⁴. » Cette dernière semble incarner la complexité, la richesse et la diversité de la culture du peuple antillais venant des quatre continents du monde par l'esclavage.

Les contes racontés à l'enfant cultivent chez lui le goût de la peur et ont ceci de particulier qu'ils développent son courage et son abnégation pour affronter les dures épreuves qui l'attendent dans la vie l'inscrivant dans « un univers de résistance débrouillardes, de méchancetés salvatrices, riche de plusieurs génies¹⁰¹⁵. » Ces contes sortent l'enfant de leur confort de quiétude et de tranquillité lorsqu'il entend ses histoires éprouvantes. L'enfant apprend et doit faire face à la cruauté, à la peur, à la mort. Il apprend à décoder les silences :

« Elle maniait des silences, des langages. Elle éclaboussait la mort avec du rire, cueillait ce rire d'un seul effroi. Elle nous menait au rythme des rafales de sa langue, nous faisant accroire n'importe quoi. Nous guettions Manman Dlo dans l'ombre de l'escalier. Nous prenions-courir à l'odeur d'un zombi qu'elle reniflait¹⁰¹⁶. »

L'éducation de l'enfant est ainsi nourrie de toutes les cultures venant des quatre coins du monde. D'abord la mémoire de l'Afrique véhiculée à travers les contes. Élément de la

¹⁰¹²*Ibid.*

¹⁰¹³ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 125.

¹⁰¹⁴*Ibid.*, p. 125.

¹⁰¹⁵*Ibid.*, p. 125.

¹⁰¹⁶*Ibid.*, p. 125.

culture et vecteur de l'identité d'un peuple. Le conte célèbre les origines. Joëlle Laurent et Ina Césaire écrivent :

« Quant au rôle du conte antillais, il est, selon nous, celui de la représentation, sous une forme symbolique, de la réalité sociale. Il a utilisé le conte africain originel en l'adaptant à la société servile, puis coloniale. Il ne fait aucun doute que les esclaves transplantés aux Antilles aient utilisé ce mode d'expression, l'un des rares qui leur fut laissé, pour exprimer leurs sentiments, leur vie et leurs révoltes. C'est en cela que le conte antillais, au-delà de la parodie, constitue un véritable révélateur¹⁰¹⁷. »

Ces contes qui célèbrent l'Afrique sont ce qui reste de cette culture africaine pour l'enfant. A travers la magie du conte qui dit l'Afrique, l'enfant est en lien avec ses origines. Le conte est dans ce cas un cordon ombilical qui lie l'enfant descendant d'esclave africain à son origine africaine. Le conte résiste à la culture dominante. Joëlle Laurent et Ina Césaire remarquent :

« Face à une langue de prestige, enseignée, écrite, codifiée, enseignée, et qui seule permet d'acquérir un statut social valorisée, le créole, réduit à l'état de langue vernaculaire a conservé une vocation essentielle orale. Il maintient le contact du peuple avec son passé et constitue le véhicule culturel authentique et vivant des Antillais. On y retrouve, intimement mêlé aux nombreux emprunts résultant de plusieurs siècles de colonisation, tout ce qui subsiste de la lointaine origine africaine de cette population¹⁰¹⁸. »

Ce récit d'enfance retranscrit, réécrit certains contes créoles mettant à profit certains personnages bien connu de ces contes antillais : c'est dans cette réécriture qu'on trouve de véritables exemples d'intertextualité. En effet, la conteuse Man Yvette, insiste sur un personnage, celui de Manman Dlo qui dans le conte créole représente une divinité des eaux. « son personnage préféré était Manman Dlo, une divinité de l'eau qui forçait au respect des rivières ou des mers. Elle emportait les enfants aventurés près des cascades à l'insu des parents¹⁰¹⁹. » A travers ce personnage, la conteuse initie l'enfant au courage. Aussi, toute cette variété des contes sont des clés qui permettent à l'enfant de cerner la complexité de son île riche d'une culture très grande et variée : « Jeanne-Yvette nous enseigna une vie de sa méthode opaque. Elle permit au négrillon de pressentir en fait l'impénétrable stratégie de force de Man Ninotte et des manmans de villes¹⁰²⁰. »

¹⁰¹⁷ Joëlle Laurent et Ina Césaire, *Contes de mort et de vie aux Antilles*, op.cit., pp. 11-12.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰¹⁹ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, op.cit., pp. 125-126.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 127.

Au-delà de ce qui précède, l'auteur tente de nous représenter la société créole dans la vie qu'elle mène au quotidien. En effet, il nous peint la vie de sa famille, ce qui se passe au sein de celle-ci, les prouesses et les difficultés qu'elle rencontre. L'auteur nous présente une famille modeste où il y a cinq enfants dont il est le benjamin, et où l'on retrouve la merveilleuse Man Ninotte qui ne cesse d'organiser la vie familiale avec un art de vivre et de suivre comme le montrent ces différents passages : « Man Ninotte retournait la maison (...). L'après-midi, elle cousait les vêtements des enfants, ou alors fabriquait des fleurs en papier crêpe selon un art reçu dans des temps de jeunesse à la sacristie du bourg (...) ¹⁰²¹. » Nous voyons ici une femme active au sein de son foyer. Elle savait nourrir les siens comme dans ce passage : « Man Ninotte calmait les ardeurs en distribuant la soupe, les poissons frits, le bout d'avocat, la tranche de salade ¹⁰²². » Elle savait aussi, prêter attention à la santé des siens comme on peut le percevoir dans : « Man Ninotte guettait leur malfaisance dans le moindre gêne de ses enfants dans l'œil, sur l'ongle, dans l'élasticité du ventre, dans ceci, dans cela ¹⁰²³. » Toute la maisonnée était gérée par cette admirable femme, analphabète, authentique femme du peuple.

Ainsi à partir de ces passages, nous pouvons dire que l'auteur montre que les peuples créoles ont une vie digne malgré la précarité dans laquelle ils vivent. Ce sont des personnes qui se battent au quotidien pour faire face aux difficultés de l'existence, car les colonisés ont des activités secondaires (ménagère par exemple). Il se dégage, l'idée que les peuples créoles arrivent à se surpasser pour vivre, vu la situation sociale qui est la leur. Patrick Chamoiseau fait un retour sur l'histoire. Par rapport à cette histoire douloureuse qui a laissé des stigmates, il est, en quelque sorte, à la quête d'une nouvelle identité, d'où son retour à l'enfance afin de pouvoir réécrire son histoire et en partie celle du peuple créole. Se trouve ainsi embarquées, toute une époque, une civilisation, une communauté marquée par une même histoire, partageant ensemble les mêmes peines, douleurs, manques, bonheurs et joies. En révisant son enfance, les lieux communs de la famille avec beaucoup de nostalgie, Patrick Chamoiseau a un seul but : celui de soigner les blessures que l'histoire a laissés et dans le même temps, transcender toutes les blessures, de se dépasser, de grandir. C'est sous cet angle que l'auteur montre la valorisation de l'identité créole.

¹⁰²¹*Ibid.*, pp. 78-83.

¹⁰²²*Ibid.*, p. 87.

¹⁰²³*Ibid.*, p. 109.

Le recours au conte, une quête des origines dans *Le cœur à rire et à pleurer* ?

Le récit de Maryse Condé met aussi en avant le conte antillais, dès le titre étudié précédemment. Contrairement à Patrick Chamoiseau qui met en avant la culture orale antillaise, chez Maryse Condé, il n'y a pas de séquences d'initiation mettant l'enfant en position d'écoute de contes traditionnels. On a vu que le sous-titre « contes vrais de mon enfance » semait une sorte de confusion car le mot conte laissait le lecteur dans une incertitude sémantique, entre vérité et fiction. Louise Hardwick note : « le mot "conte" rend floues les barrières entre réalité et fiction ; la notion d'un "conte vrai" devient donc idiosyncratique. De plus, ce titre suggère le ton doux-amer de la collection, ainsi qu'un certain mélange d'ironie et de mélancolie¹⁰²⁴. » Un autre critique, Michel Peterson s'interrogeant sur la nature de ces contes écrit :

« D'entrée de jeu, le sous-titre pose la question épineuse de la vérité : contes vrais de mon enfance... d'où vient cette vérité ? Il serait commode de répondre qu'elle sort de la bouche des enfants, surtout lorsqu'elle agite un passé de fièvre, pays de l'emmêlement des joies et des souffrances. Commode, mais néanmoins vraie, même si les contes ressortissent aux fantasmes et à l'invention. En laissant faire retour l'antan d'enfance, Maryse Condé met en ballant par la littérature la logique de la vérité¹⁰²⁵. »

S'il est difficile de saisir la vérité par la fiction, le conte entend nous la restituer. En effet, dans le conte et à travers le conte, il y a un caractère intrinsèque de vérité humaine. A travers la parodie du conte que fait l'auteure, Maryse Condé, restitue une part de vérité du vécu du peuple antillais des années cinquante. Elle choisit de régler ses comptes avec son père et à sa mère qui lui ont légué une éducation et un héritage étranger. Avec ce récit d'enfance, il apparaît que les sociétés antillaises de l'époque étaient matrifocales, famille basée, dirigée et dominée par les femmes. Les pères sont complètement absents dans le système familial au temps de l'esclavage. Dans son récit d'enfance, le père de Maryse est presque absent, en partie à cause de son âge : « mon père portait droit ses soixante-trois ans¹⁰²⁶ ». A cet âge, le père de la petite Maryse lui consacre moins de temps : « Alors qu'à tout moment je me sentais enveloppée de l'affection chaude et tatillonne de ma mère, je savais que je n'intéressais guère mon père. Je n'étais pas un garçon. Mes pleurs, mes caprices, mon désordre l'excédaient¹⁰²⁷ ».

¹⁰²⁴ Louise Hardwick, « La question de l'enfance », dans *Maryse Condé rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2010, p. 45. pp.43-65.

¹⁰²⁵ Michel Peterson, « Maryse Condé : l'odeur de la mère », dans *Nuit Blanche*, le magazine du livre, n°77, 1999-2000, p. 17.

¹⁰²⁶ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, op.cit., p. 12.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 50.

Outre son père, Maryse Condé évoque à travers le conte, l'absence du père dans les familles du système familial esclavagiste en témoigne les passages qui suivent : « récolter un ventre à crédit¹⁰²⁸ » et « donner un ventre¹⁰²⁹ ». Toutes ces expressions traduisent les questions de l'infidélité dans cette société et des abandons et démissions des pères. La description de Jeanne Quidal est illustrative : « elle était fille d'une bâtarde analphabète qui avait quitté la Treille pour se louer à La Pointe¹⁰³⁰. » Le récit développe aussi la question des divorces. L'exemple cité est celui du mariage de la fille aînée de la petite Maryse : « Sandrino finit par me chuchoter à l'oreille que le mari de ma sœur Émilía l'avait quittée. Ils allaient divorcer¹⁰³¹. »

Après son père, vient sa mère. Maryse Condé règle aussi ses comptes avec sa mère. Avec les contes, l'auteure véhicule la face cachée de cette période et de la vie du peuple guadeloupéen des années cinquante. La femme joue dans cette société le rôle à la fois du père et de la mère en l'absence du père. Elle a en charge l'éducation des enfants et leur scolarisation. La femme est celle qui lie aussi l'enfant à sa culture à travers les histoires et l'apprentissage de la langue et des contes. Comme le rappelle Ina Césaire, les femmes sont celles qui en général tiennent le rôle de conteuse dans le cadre familial. Qualifiées de potomitan en l'absence du père, les femmes racontent les contes aux enfants le soir avant le couché.

Dans ce récit d'enfance, il se trouve que la petite Maryse a été élevée et grandie sous la protection et l'influence de sa mère. La petite Maryse reçoit de ses parents et surtout de sa mère, omniprésente dans sa vie, une éducation bourgeoise plutôt qu'une éducation traditionnelle, celle alliant tradition et modernisme. Les parents de la petite Maryse font partie des premiers intellectuels de cette période, celle d'après la colonisation. Sa mère exerce la fonction d'institutrice en témoigne le conte intitulé « Bonne fête, maman » : « A l'école Dubouchage où elle enseignait depuis vingt ans, ses élèves favorites, car elle avait sa cour, lui récitaient des compliments et lui remettaient un bouquet de roses, ses fleurs préférées, au nom de toute la classe¹⁰³². » Ce privilège, celui de tenir le poste d'enseignant en cette période, est un honneur et place cette famille au rang de la bourgeoisie qui les conditionne à vivre une vie

¹⁰²⁸*Ibid.*, p. 79.

¹⁰²⁹*Ibid.*, p. 38.

¹⁰³⁰*Ibid.*, p. 79.

¹⁰³¹*Ibid.*, p. 96.

¹⁰³²*Ibid.*, p. 77.

semblable à celle des Français. Dans un café parisien, recevant un compliment d'un serveur : « qu'est-ce que vous parlez bien le français¹⁰³³ ! » La narratrice note :

« Mes parents recevaient le compliment sans broncher ni sourire et bornaient à hocher du chef. Une fois que les garçons avaient tourné le dos, ils nous prenaient à témoin : pourtant, nous sommes aussi Français qu'eux, soupirait mon père. Plus Français, renchérissait ma mère avec violence. Elle ajoutait en guise d'explication : nous sommes plus instruits. Nous avons de meilleures manières. Nous lisons davantage. Certains d'entre eux n'ont jamais quitté Paris alors que nous connaissons le Mont-Saint-Michel, la Côte d'Azur et la Côte basque¹⁰³⁴. »

Cette réaction des parents de la petite Maryse traduit ici leur état d'aliénation aigu. En oubliant leur origine, ces derniers oublient aussi que le système de l'époque, celui hérité de l'esclavage, ne les considérait pas comme des êtres qui devaient bénéficier des mêmes privilèges que les Blancs même s'ils se distinguaient des autres Noirs par leurs bonnes manières, leur culture et leur maîtrise de la langue française

Le premier conte renseigne déjà sur l'état d'assimilation et d'aliénation de ses parents qui voit la culture française comme le seul modèle de vie : « pour eux, la France n'était nullement le siège du pouvoir colonial. C'était véritablement la mère patrie et Paris, la Ville lumière qui seule donnait de l'éclat à leur existence¹⁰³⁵. » Ses parents assimilés se sont détournés de la culture orale : « sûr et certain, ils n'éprouvaient aucun orgueil de leur héritage africain. Ils l'ignoraient¹⁰³⁶ », au profit de la culture occidentale car « convaincu(s) que seule la culture occidentale vaut la peine d'exister et il(s) se montrai(en)t reconnaissant(s) envers la France qui leur avait permis de l'obtenir¹⁰³⁷. » L'enfant reçoit donc une éducation où elle est gâtée, choyée et même protégée par sa mère :

« Sous ses abords flamboyants, j'imagine que ma mère avait peur de la vie, jurent sans licou qui avait tellement malmené sa mère et sa grand-mère. Un inconnu avait violenté Elodie dont quinze ans plus tôt un usinier marie-galantais avait violenté la mère. Toutes les deux avaient été abandonnées avec leur montagne de la vérité et leurs deux yeux pour pleurer¹⁰³⁸. »

Trainant un lourd passé sur sa vie, la mère de la petite Maryse n'a pas joué son rôle de passeur d'art, c'est-à-dire d'initier l'enfant à sa culture traditionnelle et orale. Rejetant sa culture, elle n'a pas pu raconter les contes et des histoires de son terroir à la petite Maryse.

¹⁰³³*Ibid.*, p. 13.

¹⁰³⁴*Ibid.*, p. 13.

¹⁰³⁵*Ibid.*, p. 11.

¹⁰³⁶*Ibid.*, p. 17.

¹⁰³⁷*Ibid.*, p. 18.

¹⁰³⁸*Ibid.*, p. 81.

Ainsi, Maryse Condé saisit ici l'occasion d'en découdre avec cet héritage marqué du sceau de l'aliénation et de l'assimilation pour se réconcilier avec son île et sa culture. C'est pourquoi, elle choisit le conte qui dans sa formule est subvertie pour restituer l'histoire de sa vie, celle de son enfance. Michel Peterson écrit :

« [...] Un conte ne ment jamais sur son origine, un peu comme s'il participait de cette logique transcendantale déterminant les conditions *a priori* de l'existence, et donc la vérité dite objective des choses, sans oublier l'autre vérité, c'est-à-dire celle qui s'observe dans la détermination d'un phénomène par un autre suivant les lois de la nature¹⁰³⁹. »

En effet, on connaît la formule générale du conte « il était une fois ». Mais il n'en est rien dans cette réécriture du conte. On ne retrouve même pas la structure du conte traditionnel. Le récit est constitué des petites histoires. Les contes de Condé sont plus des nouvelles que des contes, selon une tradition dans le domaine français du XIX^e siècle, où nouvelles et contes se confondent souvent. Condé fait référence à un genre bref qui n'est pas nécessairement le conte traditionnel. Elle ne fait pas référence à une tradition antillaise du conte qui est née dans l'esclavage qui était le moyen d'échange des esclaves entre eux et qui a été conservé. A travers le sous-titre « contes vrais de mon enfance », Condé fait un clin d'œil au lecteur en jouant tout à fait sur cette transgénéricité du récit bref qu'il soit conte ou nouvelle.

Dans ce sous-titre « contes vrais de mon enfance », l'auteure avance une vérité sur son vécu d'enfance à travers la fiction. Le conte devient le fil d'Ariane par lequel l'auteure tente de reconstituer ses origines et son identité parce qu'il est souple et qu'il peut signifier une réconciliation avec les origines tuées par les parents. Constitué de dix-sept chapitres, *Le cœur à rire et à pleurer* offre autant de contes que de chapitres à lire en lien ou en autonomie. Le conte permet de signifier que son éducation a été faussée dès le départ par le désir d'assimilation de ses parents. Pour tenter de corriger cette erreur de l'histoire de sa vie, l'auteure se retourne vers l'oralité antillaise pour alimenter et nourrir l'écriture du récit. Michel Peterson souligne :

« Peu importe qu'il demeure oral, qu'il passe dans le domaine de la transcription ou du virtuel, qu'on le considère comme une forme d'oraliture, le conte édifie un lieu de conscience autorisant la traversée inchoative du temps. Parlant conte, on énonce certes la tradition, mais dans la mesure où l'on est toujours celui ou celle à partir duquel elle se met en action. C'est à travers cette geste que coule l'histoire de ses origines futures et multiples de peuples auxquels on appartient¹⁰⁴⁰. »

¹⁰³⁹ Michel Peterson, « Maryse Condé : l'odeur de la mère », *op.cit.*, p. 17.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

A terme, c'est par le conte que l'auteure renoue avec sa culture et ses origines et celle de tout un peuple. Elle prend et occupe la place de conteuse dans son récit d'enfance, rôle qu'aurait pu jouer sa mère pour l'initier à la culture traditionnelle orale antillaise. Maryse Condé à travers ce genre entend nous renseigner sur cette société antillaise des années cinquante. Myriam Louviot écrit :

« Dans *Le cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé (1999), on retrouve un intérêt pour la description d'une société et d'une histoire spécifique, mais l'auteure est loin de faire un portrait à valeur collective. Au contraire, elle insiste en permanence sur ce qui la distingue non seulement des Français de France mais aussi et surtout des Antillais (le décalage par rapport à l'univers décrit par Joseph Zobel ou avec les étudiantes antillaises à Paris, l'interdiction de parler le créole de la rue en Guadeloupe, etc.). Le parcours décrit est un parcours individuel, personnel¹⁰⁴¹. »

Le genre contique, revisité en récits brefs proches de la nouvelle, permet de ménager le rendu de la complexité de son éducation et de sa formation et de son désir de retour vers une culture occultée.

La place du conte dans *Tu, c'est l'enfance*

Daniel Maximin puise dans cette riche tradition pour alimenter son récit d'enfance. L'oralité antillaise trouve sa place dans ce récit à travers plusieurs éléments mais nous privilégions le conte qui est par excellence le prototype de cette culture transmise de génération en génération. Les conditions de la transmission du savoir traditionnel par le conte se font la nuit avant le coucher. Le personnage qui incarne ce rôle est bien la figure de la femme comme nous l'avons rappelé. Il s'agit ici de la marraine de l'enfant qui assume pleinement cette fonction de conteuse. La marraine profite du fait de passer les nuits avec les enfants pour assumer son rôle de passeur :

« [...] tu bénéficiais dans ta grande timbale d'une dose supplémentaire de ce nectar rosi, discret privilège de la préférence marquée de ta marraine, qui parlait peu, exprimait moins encore sa tendresse, mais veillait sur nous avec un égal et tranquille attachement. Dans la chambre des enfants, elle dormait avec les deux filles dans un des deux grands lits qui occupaient la moitié de la pièce. Le soir elle s'installait sur une petite chaise entre les deux lits pour nous raconter des histoires¹⁰⁴²... »

¹⁰⁴¹ Myriam Louviot, *La littérature des Antilles francophones (Marti nique/Guadeloupe)*, op.cit., p. 10.

¹⁰⁴² Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., pp. 68-69.

Le personnage de la marraine est relayé par la personne de « Man Tètè, qui connaissait tous les contes et légendes des Antilles, surtout ceux qui font peur¹⁰⁴³ », qui initie l'enfant à sa communauté à travers les histoires et les contes qui rappellent les origines passées de l'enfant. Ces contes ont plusieurs fonctions dans ce récit. Ils remplissent par exemple la fonction psychologique qui libère l'imaginaire de l'enfant, nourri majoritairement de la culture française à travers ses lectures :

« Tu connaissais par cœur le récit caraïbe de la création du monde : "... la terre n'avait pas de soutien, alors sous la terre le feu fut créé." Comme le credo du catéchisme, en latin ou en français : " je crois en Dieu, créateur du ciel et de la terre." Mais dans les deux cas, il manquait mystérieusement celui qui avait créé la mer¹⁰⁴⁴. »

Pendant que les colons empêchaient les esclaves de parler français, les esclaves se racontaient leurs contes en créole. Ralf Ludwig écrit : « c'est au crépuscule que le conteur créole réunit son auditoire. C'est une fois la nuit tombée qu'on raconte la vie des ancêtres aux enfants, c'est l'univers du loisir, du plaisir sensuel et de l'insoumission à l'égard des restrictions de la journée¹⁰⁴⁵. » Louis Solo Martinel souligne : « le conte créole s'apparente à une "parole de nuit". Parole interdite, Parole Front contre le silence d'une journée de soumission, trop longue et trop pénible¹⁰⁴⁶. » Le conte qui en cette période se disait la nuit permettait aux esclaves de transmettre la culture africaine aux générations nées sur l'île : « [...] l'Afrique, c'est notre mère, te disait-il, on ne peut pas retourner dans son ventre, nous sommes les enfants de ce mariage forcé avec son assassin, l'océan pirate. L'espoir ne s'est pas noyé dans des rêves de là-bas, mais il s'est enraciné ici-dans¹⁰⁴⁷. »

C'est à ce moment que le conte remplit la fonction sociale car il fait le lien entre les générations à travers les histoires des esclaves coupés de leur continent d'origine : « [...] j'ai appris plus tard que ma Caraïbe tirait sa force et sa fragilité mêlées d'être l'arc-boutant qui retenait de sa drive l'Amérique déracinée d'Afrique et d'Europe, attentive à remmailler les bribes des continents¹⁰⁴⁸. » Ainsi, l'écoute du conte bien connu des Antilles par Maximin, celui de Ti-Jean, l'intègre aussi à sa communauté : « un papillon blessé qui aurait du mal à recoller ses morceaux, comme si Ti-Jean, notre enfant-héros né tout grand, au lieu de couper

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁴⁵ Ralf Ludwig, « Introduction », in Écrire la « parole de nuit », *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard-Folio, 1994, p. 18.

¹⁰⁴⁶ Louis Solo Martinel, « Lafcadio Hearn, marqueur de paroles », dans *Contes créoles (II)*, Paris, Ibis Rouge Éditions, 2001, p. 118.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 85.

la mer en deux calebasses entre sel et eau douce¹⁰⁴⁹... » Ce conte de Ti-Jean, devenu presque une épopée, est une référence de l'enfance du petit Maximin, qui s'identifie à ce personnage dont la caractéristique principale est d'être un héros. Ti-Jean est devenu dans le conte créole un texte fondateur qui retrace le vécu de tout un peuple.

Ce héros Ti-Jean est à mettre en lien avec le roman de Simone Schwarz-Bart, *Ti-Jean l'horizon*, qui est bien connue dans la littérature antillaise, écrivaine dont Daniel Maximin est très proche. Née en Guadeloupe en 1938, elle est aujourd'hui l'auteure des remarquables textes littéraires. Nous lui devons plusieurs textes parmi lesquels : *Un plat de porc aux bananes vertes* co-écrit avec André Schwarz-Bart, *Pluie et Vent sur Télumée Miracle* qui obtient le prix des lectrices ; et *Ti-Jean l'Horizon*, texte qui célèbre en quelque sorte l'identité du peuple antillais. Ce texte est une réécriture d'un conte très connu. L'histoire se déroule dans l'île de la Guadeloupe. Dès l'incipit, l'auteure plante le décor et fait la description des lieux où se déroulera la trame narrative du texte : l'île de la Guadeloupe encore appelée « l'île-aux-belles-eaux¹⁰⁵⁰ » et « Fond-Zombi¹⁰⁵¹ ». Outre la présentation du cadre, ce livre premier évoque les premières années du héros Ti-Jean dont la caractéristique principale est la métamorphose : « oui, toute la population avait assisté à la métamorphose ; mais celui qui ouvrit les plus grands yeux, ce fut notre héros, Ti-Jean, qui semblait enfin contempler le secret vainement cherché sous la terre, au creux des troncs d'arbres et dans les livres ramenés une ou deux saisons de l'école¹⁰⁵². »

Dans la suite du texte, le héros initie son passage de l'enfance vers l'adolescence. Adolescent, Ti-Jean se retire du village dans la forêt où il s'en va chasser : « ... au lieu de se rendre à l'école, il décrochait le vieux fusil à cartouches de son père, défunt Jean L'Horizon, et parcourait les bois en quête d'une tourterelle, d'un racoon ou d'un agouti : c'est ainsi qu'il devint chasseur de son métier¹⁰⁵³... » Cette étape peut traduire le retrait du héros par rapport aux siens pour se former seul au contact de la nature. Dans cette aventure, il fait une rencontre mystérieuse qui annonce la venue de la Bête : « un jour, comme il s'était mis à l'affût d'un racoon, tout près de la chute du Bradefort, une femme sortit en tordant une chevelure plus

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁵⁰ Simone Schwarz-Bart, *Ti-Jean l'Horizon*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 11.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, pp.73-74.

longue qu'elle-même. C'était une Maman d'Eau, toute noire avec des reflets, des diaprures tirant sur le vent¹⁰⁵⁴ ... »

Parsemé d'embuches de pièges d'expériences riches d'initiation, le héros de tout un peuple, Ti-Jean, fait face aux épreuves dont il parvient avec courage à s'en sortir. En effet, Ti Jean et toute la population lutte contre la Bête – symbolisant l'envahissement des Européens par la traite, l'esclavage et le système de la plantation –, qui rentre au village et avale tout ce qu'elle rencontre :

« Les gens se collaient à Ti Jean et imploraient encore et encore le récit de son aventure dans le marais, comme dans l'attente d'une révélation. Lui qui avait eu le temps de voir la Bête, de l'examiner d'un œil expert, habitué aux esprits nocturnes de la montagne, peut-être allait-il enfin se décider de leur délivrer une parole, un oracle définitif¹⁰⁵⁵. » Encore enfant, Ti Jean ne put rien devant la Bête dévoreuse des mondes qui engloutit tout sur son passage, les hommes, les fleuves, les lunes et les soleils, toutes choses pénètrent en elle et y demeurent, et sa manie est d'être un réservoir des mondes¹⁰⁵⁶. »

Après cet échec, l'enfant sera adoubé par les anciens qui le considèrent désormais comme des leurs : « te voilà maintenant de la famille des corbeaux, noble et ancienne famille, mon garçon ; va, et que les dieux t'accompagnent sur le chemin qui se nomme tristesse, obscurité, malheur et sang¹⁰⁵⁷ ... » Tout ce qui suit est la conséquence de la rencontre entre la bête et l'enfant qui initie son passage vers le monde des adultes. Suzanne Crosta écrit :

« Le déroulement du récit invite le lecteur à suivre la trajectoire de Ti Jean, enfant du mythe et de l'histoire. Ayant acquis le pouvoir de se métamorphoser en corbeau, il est capable de surmonter les ambivalences qui caractérisent l'histoire politique des habitants de Fond-Zombi, dont les relations entre eux-mêmes et avec les autres sont marquées par l'antagonisme. La présence de la Bête, ennemie des êtres humains, supérieure par sa force et ses pouvoirs d'engouleuse, oblige Ti Jean à mobiliser tous ses talents naturels et surnaturels, selon les exigences du moment. Ti Jean se rend vite compte que nul peuple (ba'sonian ou français) n'a le monopole de l'oppression ni de l'intolérance. Le mieux qu'il puisse faire, c'est de rentrer au pays et de rebâtir sa relation avec son peuple¹⁰⁵⁸. »

L'image de la Bête dans ce roman-conte renverrait à celle du colon et du colonisé ou du dominant et du dominé pendant la période esclavagiste. Suzanne Crosta souligne :

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p.128.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰⁵⁸ Suzanne Crosta, « Récits d'enfance antillaise » (4), *Merveilles et métamorphoses : Ti Jean L'Horizon de Simone Schwarz-Bart*, 1999, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/schwarz-bart.html>, dossier île en île.

« La mise en discours du fait anthropophage, de la "Bête dévoreuse" chez Schwarz-Bart, jette un éclairage important sur les "îles de tempête" où les communautés des Caraïbes et des Arawaks auraient déjà été dévorées par la machinerie coloniale. Nombre de chercheurs dans diverses disciplines ont apparenté la machinerie coloniale en termes d'anthropophagie, précisément parce qu'elle asservissait et réclamait sa part de victimes pour assurer ses intérêts et son empire/emprise économique¹⁰⁵⁹. »

Autant la Bête dévoreuse des mondes rase tout à son passage autant la colonisation telle une machine a rasé tout ce qui restait de cette population. A travers le héros Ti Jean, Simone Schwarz-Bart fait une critique de l'anéantissement du peuple guadeloupéen, né des esclaves africains transplantés pendant l'esclavage sur l'île. Ti-Jean devient le héros de tout un peuple. D'après Suzanne Crosta :

« L'enfant, en tant que figure de pensée et de rhétorique, offre une lueur d'espoir du fait qu'il peut, malgré les obstacles multiples devant lui, les surmonter et forger un avenir meilleur. Identifier et démasquer les contraintes, les impasses dans et hors d'une époque sous forme de mythe exige un procès d'identification, de distance et de réflexion. Dans *Ti Jean L'horizon*, la reprise et la révision des mythes donnent lieu à un récit où l'enfant et ses horizons sont marqués par la sagesse populaire qui alimente l'imaginaire et la vie¹⁰⁶⁰. »

De même que le Ti-Jean de S. Schwartz-Bart découvre la complexité du spectre identitaire des Guadeloupéens, de l'île à l'Afrique, de l'Afrique à l'Europe puis au retour en Amérique, de même pour Maximin, l'identité antillaise est complexe et il est difficile de la revendiquer comme uniforme ; il faut en accepter la pluralité. Dans un entretien consacré à la publication de *L'Isolé soleil*, Daniel Maximin déclare : qu' « il ne s'agit pas de dire : nous sommes entièrement Africains, l'Afrique est notre mère perdue que nous essayons de retrouver, mais de créer une communauté antillaise avec toutes ses composantes¹⁰⁶¹. » Cette identité n'est pas monolithique mais plurielle, nourrie de plusieurs sources. C'est pour quoi il affirme que le fait d'être Guadeloupéen est, pour lui, « l'expression d'une identité pleine et entière qui est là, assumée, présente, très forte, quelle que soit la manière dont cette identité a pu se forger à partir de nombreux continents, qui ont fait notre origine, c'est-à-dire l'Afrique essentiellement, mais aussi l'Europe, l'Amérique, et l'Asie aussi depuis un siècle¹⁰⁶². »

Ces contes permettent aussi l'intégration de l'enfant aux valeurs communes des trois continents : « avant l'arrivée des hommes et leur soif de sel et de sucre, le monde manquait

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*

¹⁰⁶¹ Thomas Mpoyi-Buatu, « Entretien avec Daniel Maximin : à propos de son roman : *L'Isolé soleil* », dans *Nouvelles du Sud*, vol. 3, 1986, p. 43.

¹⁰⁶² Thomas Mpoyi-Buatu, « Entretien avec Daniel Maximin : à propos de son roman : *L'Isolé soleil* », *art. cit.*, p. 43.

d'ordre, mais pas de liberté. Les histoires d'Afrique et d'Amérique contées par grand-mère et Man Tètè ou celles que te lisaient tes parents disaient toutes la même chose avec des variations¹⁰⁶³. » Les contes de Man Tètè édifient l'enfant sur les forces en présence de la nature :

« Les contes de Man Tètè décrivaient la soif des habitants de sous les mers, assouvie dans l'amour de belles jeunes filles venues sur la plage à leur rencontre avec un chant secret : La Belle-Sans-Connaître, Marie-Baleine, Thézin, le poisson argenté amoureux de Zilia, qu'il retrouvait au petit matin pour des baisers sucrés, La Bleu, remontant sur la plage pour échanger des tendresses avec Totoye, le poisson qui la fournissait en Calebasses d'eau claire rapportées du fond de la mer¹⁰⁶⁴. »

Les contes et les histoires sont renforcés par les proverbes, un autre élément de cette culture : « "marcher dans le noir fait voir clair" ce proverbe, l'un des préférés de ton père, s'appliquait parfaitement au Matouba¹⁰⁶⁵. » L'oncle relaie le père dans cette transmission de la culture antillaise orale par le proverbe : « [...] quand notre mère revenait de la mercerie, elle nous trouvait assis sagement autour de son fauteuil à écouter les proverbes qu'il nous enseignait : quand l'eau est douce, l'arbre donne du pain, ou bien : Coco sec toujou ni dlo¹⁰⁶⁶. » L'enfant entend les proverbes sortir de la bouche des adultes et les imprime dans son esprit, la compréhension de leur sens ne venant que progressivement : « a la marchande de lait, qui en parlait en concluant par le proverbe créole : Chabon pa farin, farin pa chabon, tu avais entendu ta grand-mère lui répondre : la farine pétrit le pain, le charbon cuti le pain, et tu avais acquiescé en silence, même si tu n'avais pas bien compris¹⁰⁶⁷. »

Les proverbes et les contes constituent des éléments essentiels de cette tradition orale. Le petit Maximin, même s'il est attaché à la culture française par ses lectures, est à la croisée des cultures. En écrivant son récit où il met en opposition deux cultures, celle de la France et des Antilles, il évoque en effet la vie de son peuple qui est bilingue.

Une autre fonction du conte est d'ouvrir au merveilleux :

« Tu aimais le merveilleux des histoires qu'elle murmurait à l'orée du sommeil. Celle du premier œuf racontait que la femme du ciel était descendue se baigner dans les vagues de la mer, et qu'un bel oiseau était venu faire son nid dans son giron. La femme du ciel couva un œuf qui se brisa dans les vagues, et de ces morceaux le monde fut

¹⁰⁶³*Ibid.*, p. 113.

¹⁰⁶⁴*Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁶⁵*Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁶⁶*Ibid.*, p. 121.

¹⁰⁶⁷*Ibid.*, p. 124. Dans *L'Isolé soleil*, ce proverbe est repris et retravaillé dans un autre contexte. Voilà un travail intertextuel.

édifié : le bas de la coquille fonda la terre, le haut le firmament, le jaune devint le soleil, et le blanc engendra la lune. Les éclats de coquille donnèrent les étoiles et les nuages¹⁰⁶⁸. »

Cette fonction du merveilleux du conte habite le récit des origines du monde et même celui de l'enfant. Les histoires racontées ne disent pas uniquement la peur, mais permettent aussi l'éveil de l'enfant à l'élan de l'imagination. Ces histoires nourrissent les rêves de l'enfant et lui permettent de lier réel et imaginaire. C'est dans cette perspective que : « le conte antillais assume une réelle fonction de catharsis, aussi bien au sens aristotélicien du terme (effet de purgation des passions) qu'au sens psychanalytique (réaction de libération d'affects longtemps refoulés et responsables d'un traumatisme¹⁰⁶⁹ », comme le souligne Ina Césaire.

Un personnage du conte antillais est particulièrement élu par Maximin : c'est celui du colibri. Aux Antilles, les contes mettent en scène des animaux parmi lesquels : Konpè lapen (compère lapin), Konpè Zamba (compère lion), Konpè Zarényé (compère araignée) ou encore konpè Makak (compère macaque). Ces personnages « animaux » codifient les traits des humains : Lapen (le lapin) représente la ruse, mais les personnages peuvent aussi assumer un autre rôle dans le conte. Louis Solo Martinel souligne la complexité de conte antillais à travers les personnages d'animaux. Il écrit :

« Si le conte se montre simple au grand jour, il demeure complexe quand on aborde toute la gamme de métaphores et de symboles dont le conteur s'est servi. Le conteur est rusé comme Compère Lapin, il sait parfaitement brouiller les pistes. Le conte créole met en scène un bestiaire spécifique (Compère Lapin, Compère Tigre, Colibri, etc.), un panthéon extra humain (la vieille fée, le grand diable, la Vierge Marie) et des personnages stéréotypés (le père absent et faible, le parrain, la mère, la marraine avec des caractéristiques négatives ou positives, l'enfant terrible, l'enfant maudit). Ces groupes de personnages représentent les différentes communautés des Antilles et leurs comportements sociaux, dans le milieu très spécifique, qu'est celui du système colonial¹⁰⁷⁰. »

Le colibri est un des personnages bien connu et même célèbre dans les contes antillais. Dans le conte créole, le colibri symbolise le combat. En effet, le « Colibri » a combattu jusqu'à la mort tous les animaux que le Bon Dieu blanc lui envoyait, afin de lui emprunter son gros « tambour-ka¹⁰⁷¹. »

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, pp. 117-118.

¹⁰⁶⁹ Ina Césaire, « Le conte antillais : une tradition en mutation », dans *La nouvelle littérature antillaise, op.cit.*, p. 41.

¹⁰⁷⁰ Louis Solo Martinel, « Lafcadio Hearn, marqueur de paroles », dans *Contes créoles (II), op.cit.*, p. 119.

¹⁰⁷¹ « Colibri possède le tambour-ka que Bon Dieu convoite car c'est le seul moyen de faire travailler les nègres. Il va donc envoyer trois émissaires pour s'emparer de ce symbole de pouvoir. Vaillamment, Colibri, aidé dans sa

C'est pourquoi, Daniel Maximin s'identifie au Colibri qui fait partie aux Antilles « des contes "animaux" qui font intervenir des animaux-humanisés, représentatifs d'un type psychologique ou social de la société antillaise » comme l'écrivent Joëlle Laurent et Ina Césaire¹⁰⁷².

Dans *Tu, c'est l'enfance*, on n'a pas de conte sur le colibri. On sait que Maximin a dans sa trilogie caribéenne introduit plusieurs contes antillais parmi lesquels figure celui du Colibri dans *L'Isolé soleil* :

« Un vol du colibri s'est posé en pleine mer pour soigner ses ailes brisées au rythme du tambour-ka : Marie-Galante et Désirade, Karukéra, Madinina... Îles de liberté brisées à double tour, la clé de l'une entre les mains de l'autre. Antilles de soleil brisés, d'eaux soufrées, de flamboyants saignées, mais sans une page blanche dans le feuillet des arbres¹⁰⁷³. »

Le texte s'ouvre par le conte du colibri et trouve son dénouement par ce conte :

« Le conte nous fait signe : le colibri trois fois bel cœur fait lever le soleil, parti cabri sans se coucher mouton, la queue coupée du crapaud-tambourineur, c'est bonne révolte, promesse d'avenir. Une calebasse d'eau claire rapportée de la mer, et la feuille prend son vol au risque de sa verdure¹⁰⁷⁴. »

Christiane Chaulet Achour remarque :

« De par sa composition stratégique en texte : début, milieu et fin, le conte du colibri ne peut être qu'une référence incontournable qui valorise ce qu'il côtoie ou tout ce qu'il est assimilé à lui. Lorsque le conte est lui-même raconté, sa lecture se fait, enrichie de tout ce qui précède : il est réécriture de l'histoire antillaise et non ornement "folklorique" d'une production savante, il est partie du géno-texte et non simple citation¹⁰⁷⁵. »

Le récit d'enfance qui s'écrit une vingtaine d'années après le premier roman ne redonne pas cette place au conte du colibri mais y fait des allusions qui résonnent plus ou moins profondément selon qu'on est un lecteur ou non de cet univers romanesque. On trouve une identification de l'enfant myope à l'oiseau :

« Au jeu du "Qu'aimerais-tu être ?" les enfants ont évidemment des réponses variées. [...] toi, c'était le colibri. D'ailleurs, le surnom de

course per le crapaud qui bat le tambour-ka, combat ses adversaires, le cheval, le bœuf : il leur crève les yeux mais, à chaque fois, lui-même perd de sa force et de ses plumes. Quand le troisième adversaire, redoutable, arrive, il a vite fait de venir à bout du rebelle : Poisson-Armé tue Colibri et rapporte le tambour-ka à Bon-Dieu. » Cf. Christiane Chaulet Achour, *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*, Paris, Karthala, 2000, pp.89-90.

¹⁰⁷² Joëlle Laurent et Ina Césaire, *Conte de mort et de vie aux Antilles, op.cit.*, p. 13. « Outre les contes animaux, on retrouve dans l'espace antillais des contes sorciers qui traitent des engagés au démon : sorcières et autres diableries, des contes érotiques. Ces contes plaisantent généralement sur les attributs sexuels en faisant une large utilisation de la phrase à double sens, les conte humoristiques qui traitent de situations comiques où fleurissent boutades et jeux de mots ; enfin la geste de Ti-Jean, le héros qui incarne la débrouillardise et la ruse, face à un milieu social et hostile. »

¹⁰⁷³ Daniel Maximin, *L'isolé soleil*, Paris, Le Seuil, p. 7.

¹⁰⁷⁴ Daniel Maximin, *L'isolé soleil, op.cit.*, p. 281.

¹⁰⁷⁵ Christiane Chaulet Achour, *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin, op.cit.*, p. 86.

Foufou, nom créole de cet oiseau-mouche, t'avait été attribué par les parents, sans doute à cause de ton énergie solaire, comme ils disaient, et aussi de la gaucherie venant de ta myopie : tu te cognais dans les meubles, confondais droite et gauche devant derrière, à l'image de ce petit oiseau de trois grammes seul capable de faire du surplace et de foncer à deux cents à l'heure en avant comme en arrière¹⁰⁷⁶. »

Le colibri combattant est dans la vie quotidienne cet enfant myope qui malgré cet handicap, se bat, lutte, et combat contre les vicissitudes de la vie et affirme, par-dessus tout, sa liberté :

« Je suis sûr que ton choix n'avait rien à avoir avec un quelconque désir de voler. Si tu avais dû te métamorphoser, tu aurais plutôt choisi la panthère noire ou le bélier. *Libre comme l'air, indépendant comme le vent* : ces formules des grands ne te convenaient pas. L'air n'était pas libre, puisqu'il était partout, et le vent n'était que l'expression docile de tous les sentiments de l'air : bienveillance de la brise ou courroux du cyclone. Qu'est-ce qui vole sans jamais se poser ? disait la devinette : le vent. Libre et indépendant comme un oiseau dans l'air te semblait plus juste, ou mieux : comme un colibri dans le ciel¹⁰⁷⁷. »

Cette myopie sur laquelle Daniel Maximin s'attarde, et devenue une marque indélébile voire un motif d'écriture reprise dans son récit d'enfance, traduit un caractère fort et combattif sous une apparence de fragilité. La myopie se transforme d'handicap en atout. Il paraît donc plausible de conclure ce sous-titre avec Christiane Chaulet Achour :

« La véritable partition que Maximin joue sur le conte est un exemple du rapport fécond et complémentaire qu'oralité et écriture peuvent entretenir. Si "les contes sont la prophétie de notre meilleur avenir", c'est qu'ils ne sont pas des reflets du passé à contempler comme objets de musée mais ferments des rêves qui font avancer l'être humain aujourd'hui, lui indiquant des chemins de traverse qui peuvent le conduire à plus d'humanité, de partage et de convivialité. La fraternité contre la maîtrise, c'est bien un des messages majeurs de l'écrivain dans l'écriture de l'Histoire qu'il propose : "Derrière le métissage biologique qui est presque secondaire, le vrai métissage est culturel, par lequel l'esclave libéré marque sa victoire sur le principe raciste de l'exclusion", déclare Maximin dans sa lecture de l'ouvrage critique. Le but est de ne pas s'arrêter aux lectures les plus habituelles de la réalité antillaise mais de chercher d'autres éclairages pour d'autres compréhensions : "Si tu existes, repars à ta recherche¹⁰⁷⁸." »

¹⁰⁷⁶ Daniel Maximin, *L'isolé soleil*, op.cit., p. 143.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, pp. 144-145.

¹⁰⁷⁸ Christiane Chaulet Achour, « Daniel Maximin : de l'isolement du soleil au partage de la nuit – Des romans de la convivialité », *Passerelles*, Automne-Hiver 2000, n°21, p. 179. pp.177-179.

*

**

Le dernier chapitre de cette seconde partie a glissé de la description des techniques narratives et de l'usage des grandes catégories du récit étudiées dans les deux premiers chapitres – énonciation, scénographie, espace et temps – à une attention aux choix qu'on peut classer plus du côté du discours. Le premier sous-titre de ce chapitre a abordé les questions d'influences et d'héritages. Les auteurs antillais sur lesquels nous travaillons ne sont pas les seuls à avoir écrit des récits d'enfance. Ils ont bien évidemment été influencés par des auteurs venant d'autres espaces littéraires. En analysant les citations littéraires, on a vu qu'ils puisent dans différentes lectures. Nos auteurs font référence au modèle du récit d'enfance français, en choisissant les écrivains qu'ils citent.

Patrick Chamoiseau intègre dans son récit d'enfance des héritages différents. Maryse Condé choisit de se faire parrainer par le maître de la mémoire Marcel Proust avant de placer son récit d'enfance dans l'espace littéraire antillais en rendant hommage à ses congénères. Son récit d'enfance s'inspire du roman de Joseph Zobel, précurseur de l'enfance antillaise, qui a suscité chez l'auteure la prise de conscience de ses origines et son identité.

Daniel Maximin quant à lui, subit non seulement l'influence des auteurs français mais aussi d'autres auteurs venant d'espaces antillais, africain etc. Son récit d'enfance s'inscrit plus dans le sillage du poète antillais Saint-John Perse connu pour avoir publié des poèmes sur l'enfance qui constituent une des sources d'inspiration de l'auteur.

Ces influences et ces héritages témoignent de nos jours de la complexité d'une littérature qui revendique une ouverture au monde. On a vu que tous ces écrivains convoqués dans ces récits d'enfance constituent une reconstruction de la personnalité des auteurs depuis leur enfance jusqu'à l'âge adulte. Là où la mémoire devient défaillante pour reconstituer l'enfance, la parole de l'autre sollicitée dans les récits d'enfance constitue un véritable recours pour tenter de reconstituer le puzzle, mieux encore pour combler le vide et les manques de la mémoire, pour dire l'histoire de l'enfance devenue lointaine.

Le second sous-titre a abordé les questions de diglossie et de stratégie linguistique dans les récits d'enfance à l'étude. La question de la langue est devenue aujourd'hui une des problématiques incontournables en critique littéraire. Pour les auteurs francophones, la question du choix de la langue est au cœur des débats car, pour eux se pose le problème de l'insertion de leur langue d'origine dans la langue de la culture écrite imposée par le maître.

Dans l'espace littéraire antillais, la langue d'écriture est bien le français, mais la langue créole apparaît dans ces mêmes écrits. La langue française est la langue d'expression littéraire dominante qui invite, en quelque sorte, le créole ; dans l'espace textuel, celui-ci a une place secondaire mais acquiert aussi, en s'inscrivant comme un blason symbolique, un statut de trésor conservé. En tout état de cause, cette diglossie littéraire révèle le caractère bilingue des peuples antillais ayant vécu l'esclavage. Au sein de ce bilinguisme, le créole, né de l'urgence du rétablissement d'une communication interrompue, est devenu aussi la langue des esclaves et le vecteur même de la transmission de la culture traditionnelle antillaise. Bien que partagée dans son invention avec le maître, elle a été très vite perçue comme moyen de résistance à la colonisation et à l'esclavage. Réceptacle de la mémoire des origines à travers la tradition du conte, des devinettes, proverbes et des chants, elle a été aussi l'instrument d'une distance par rapport à l'Afrique par toutes les inventions qu'elle a permises.

Dans l'ensemble des éléments de l'oralité antillaise, nous avons privilégié enfin le conte comme lieu de création où s'affirme une part de l'identité du peuple antillais. En effet, le conte permet à ces écrivains, dont l'identité a des sources plurielles et composites, de donner à voir une identité en construction dynamique et pas seulement en geste de conservation. Le conte retourne vers la source africaine, mais en la transformant car l'expérience historique, particulièrement traumatisante, n'a pu laisser intactes les formes et thématiques anciennes dont les Africains étaient porteurs depuis le continent lorsqu'ils mettent le pied en Amérique. Ainsi les contes venus du continent deviennent des contes de l'île, reflets, en quelque sorte, d'un peuple complexe qui s'est reconstitué à partir de toutes les cultures se retrouvant sur l'île. On aura compris, à travers l'étude du conte, l'impossibilité pour ces auteurs de se revendiquer d'une identité univoque et la richesse de leurs inventions créatrices.

TROISIÈME PARTIE :

**Le récit d'enfance antillais : révélateur socio-culturel ? Genre
pérenne ou mode passagère ?**

Cette troisième partie entend faire résonner ces récits d'enfance dans les sociétés de référence, française et antillaise, et apprécier la place qui est la leur dans le discours social, à la fois comme émetteur de savoir et comme récepteur des ondes qui traversent une société. Car le récit d'enfance traduit, au-delà de son objet propre – l'évocation de la période d'enfance du narrateur-écrivain –, des préoccupations plus larges. Il s'agit pour les auteurs qui écrivent sur l'enfance de regarder dans le passé pour apprécier certaines questions de l'existence humaine, anthropologique, sociale, économique, politique ; mais ce regard qui s'appuie sur le passé est nécessairement observation du présent. On sait par exemple que Jules Vallès dans *l'Enfant* révélait certaines vérités sur la question de la mère considérée comme intouchable au XIX^e siècle, en introduisant dans son écriture une dimension iconoclaste et ironique qui tranchait avec les représentations de ses contemporains. Ce récit d'enfance a révélé l'image et la face cachée et sombre de la mère, prise, elle aussi, dans les contradictions qu'elle vivait et qui rejaillissait sur l'enfant qu'elle élevait et était censée protéger.

Le récit d'enfance peut déployer plusieurs problématiques. Dans l'espace littéraire caribéen, il est prétexte et moyen pour aborder et soulever les questions ayant trait à la culture d'aujourd'hui avec ses antériorités pesantes, l'esclavage et la colonisation, et ses conséquences postcoloniales sur l'appréhension identitaire de la collectivité et de l'individu. Le récit d'enfance devient un indicateur qui permet de cerner la dimension sociale et l'éventail idéologique des positionnements aux Antilles : il est une sorte de miroir que l'écrivain tend aux siens et le positionnement qu'il choisit par rapport au présent vécu. On verra comment, à travers ce genre, les auteurs à l'étude abordent les problèmes et les préoccupations inhérentes à leur société, de son passé à son présent.

Chapitre I :

Quelle écriture de soi ? Récit d'enfance et autobiographie

Depuis le début de cette recherche, nous avons affiché comme genre littéraire, « le récit d'enfance ». Or, toute autobiographie ou roman autobiographique fait une place conséquente à l'enfance. Est-il possible de distinguer les deux genres et quelles seraient les distinctions ?

S'il est un genre qui a longtemps parasité l'autobiographie cherchant à trouver ses marques, c'est bien le récit d'enfance. Ce premier chapitre de notre troisième partie se veut une étude des rapports de l'autobiographie et du récit d'enfance. Nous commencerons donc d'abord par une approche des deux genres de l'écriture de soi en introduction. Puis nous examinerons leur présence et leur superposition dans chacun des récits de notre corpus.

L'« autobiographie » a existé avant même d'être nommée comme genre à part entière bien constitué aujourd'hui. La référence dans ce domaine est le chercheur Philippe Lejeune qui date l'occurrence du mot : « le mot "Autobiographie" a été inventé aux environs de 1800 et s'est répandu à partir de 1830 pour désigner une dimension personnelle apparaissant dans l'écriture¹⁰⁷⁹. » Il faut attendre 1878 pour que ce néologisme soit admis par l'Académie comme l'affirme Marie-Odile Sweetser¹⁰⁸⁰. A partir de cette période, l'autobiographie connaît une évolution notable jusqu'à se constituer en genre littéraire.

En réalité, cette nouvelle expression générique commence à se manifester en 1770, avec la publication des *Confessions* de Jean Jacques Rousseau, comme nous l'avons évoqué dans notre première partie, même si avant Rousseau, certains écrits peuvent être rapprochés de ce genre. La référence que l'on évoque le plus volontiers dans la littérature critique est celle des *Confessions* de Saint-Augustin¹⁰⁸¹. Le développement de l'autobiographie à la fin du

¹⁰⁷⁹ Philippe Lejeune, « Autobiographie et récits de vie », *Le grand atlas des littératures*, Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 1991, p. 49.

¹⁰⁸⁰ Georges May: *L'Autobiographie*, Paris, 1979, dans Marie-Odile Sweetser: « La lettre comme instance autobiographique : le cas de Mme de Sévigné », dans "Autobiography in French Literature", *French Littératures séries*, volume 12, University of South Carolina, 1985, p. 32.

¹⁰⁸¹ Lorsqu'on consulte internet, les deux premières références sont celles de Rousseau et de Saint-Augustin. On considère aujourd'hui cette œuvre de Saint-Augustin, évêque d'Hippone (Annaba actuel en Algérie), comme une œuvre autobiographique dans laquelle Augustin raconte son chemin de conversion semé d'écueils et sa

XVIII^e siècle semble correspondre à la découverte de la valeur de la personne sous-tendue par une nouvelle conception de l'individu plus « laïque » que religieuse. L'autobiographie, reconstituant la formation de la personnalité, fait nécessairement sa place à l'enfance et à l'adolescence.

C'est donc Philippe Lejeune qui, en 1975, propose une définition de l'autobiographie, reprise abondamment depuis et que nous considérerons, comme Philippe Lejeune lui-même, comme une définition de base à faire évoluer : « récit rétrospectif que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹⁰⁸². » Cette définition met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes. En premier lieu à la catégorie du langage « récit, en prose » ; en second lieu au sujet traité, à la thématique dominante : « vie individuelle, histoire d'une personnalité » ; en troisième lieu au statut de l'auteur (identité auteur/narrateur) ; en quatrième lieu, enfin le positionnement du narrateur dans son œuvre (implication personnelle dans la diégèse et rétrospection). Philippe Lejeune affirmait alors de façon péremptoire, affirmation qu'il a nuancée dans ses travaux ultérieurs : « Est autobiographie : toute œuvre qui remplit à la fois toutes les conditions indiquées dans chacune des catégories. Les genres voisins de l'autobiographie ne remplissent pas toutes les conditions. » Pour qu'il y ait donc autobiographie, il faut qu'il y ait, en particulier, identité entre l'auteur, le narrateur-personnage principal.

Si l'autobiographie est un récit rétrospectif qui cherche à mettre en valeur la formation de la personnalité de son héros-narrateur, elle ne peut faire l'économie du récit de l'enfance, mettant à profit l'histoire et l'évolution d'un individu depuis sa naissance en passant par l'adolescence jusqu'à l'âge adulte. Ces deux genres littéraires sont étroitement liés car le récit d'enfance est un moyen qui permet d'identifier l'autobiographie. Philippe Lejeune écrit : « Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie, c'est [...] de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative¹⁰⁸³. »

Cette définition de Philippe Lejeune¹⁰⁸⁴ a évolué avec le temps. Le genre autobiographique s'est vu illustré par de nouvelles formes d'écritures car il est entré, selon

conviction religieuse désormais bien ancrée. C'est une autobiographie « religieuse » (confession au sens religieux du terme) : Rousseau laïcise le genre.

¹⁰⁸² Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, A. Colin, 1971, p. 14.

¹⁰⁸³ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, *op.cit.*, p. 19.

¹⁰⁸⁴ Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune écrit : « j'avais essayé de le faire, dans *l'Autobiographie en France*, pour être en mesure d'établir un corpus cohérent. Mais ma définition laissait en suspens un certain

l'expression de Nathalie Sarraute, dans « l'ère de soupçon¹⁰⁸⁵ » dans les années 1950. Cette évolution a des incidences nécessairement sur nos trois récits d'enfance puisque nos trois écrivains sont influencés par la vie littéraire et intellectuelle française, même pour s'en démarquer. Certaines autobiographies ne s'écrivent plus seulement à la première personne mais à la deuxième ou à la troisième personne. Les mémoires, les récits de vie, les confessions etc. sont inclus dans le genre autobiographique qui devient, en quelque sorte, une catégorie générique englobante. L'enfance racontée dans notre corpus est une « période filtrée » par les consciences adultes de Maryse Condé, Daniel Maximin et Patrick Chamoiseau. *Antan d'enfance, Le cœur à rire et à pleurer* et *Tu, c'est l'enfance* mettent en scène les narrateurs-auteurs eux-mêmes qui font le récit de leur propre enfance et de leur évolution jusqu'à l'âge adulte. Ces trois récits se présentent comme « [...] une introspection et un cheminement dans la vie quotidienne d'un enfant et d'une communauté, marqués par l'histoire et le rêve, l'amour et la tristesse, l'ignorance et la sagesse¹⁰⁸⁶ », écrit Suzanne Crosta. Ces récits écrits à l'âge adulte, quelle que soient les modalités pour se remémorer le premier âge, sont une reconstruction de l'enfance avec des choix, des oublis et une mise en scène, ce que nous avons évoqué précédemment en utilisant la notion de « scénographie ». Suzanne Crosta souligne que : « Les auteurs nous rappellent à tout moment que leur récit constitue une mise en fiction de l'enfant qu'ils étaient, qu'ils portent toujours en eux ou qu'ils projettent comme objet de leur conscience¹⁰⁸⁷ » à la fois individuelle et collective. Dans cette entreprise, somme toute périlleuse, les auteurs rusent avec le genre autobiographique car entre le récit d'enfance et l'autobiographie la frontière est poreuse. Il est possible d'établir une distinction au niveau de l'ampleur de la mémoire réécrite : le récit d'enfance s'arrête au seuil de l'âge adulte. On pourrait dire aussi qu'il s'agit d'une autobiographie repensée par les auteurs. En effet, ceux-ci travaillant sur la « matière d'enfance » ont un rapport amplifié à la conceptualisation du

nombre de problème théoriques. J'ai éprouvé le besoin de l'affiner et de la préciser, en essayant de trouver des critères plus stricts. Ce faisant j'ai fatalement rencontré sur mon chemin les discussions classiques auxquelles le genre autobiographique donne toujours lieu : rapports de la biographie et de l'autobiographie, rapports du roman et de l'autobiographie. [...]. À travers un nouvel essai de définition, ce sont donc les termes mêmes de la problématique du genre que je me suis employé à éclaircir. À vouloir apporter de la clarté, on court deux risques : celui d'avoir l'air de ressasser soi-même des évidences, et celui, opposé, de paraître vouloir compliquer les choses par des distinctions trop subtiles, je n'éviterai pas le premier ; pour le second, j'essaierai de fonder en raison mes distinguos », Paris, Le Seuil, 1975, p. 13.

¹⁰⁸⁵ Nathalie Sarraute a fait du soupçon le moteur de l'innovation romanesque (*L'Ère du soupçon* 1950). Philippe Lejeune reprend la formule pour l'appliquer à l'autobiographie : « "L'Ère du soupçon" dans *Le récit d'enfance en question* », *Cahier de sémiotique textuelle*, n°12. Université de Paris X Nanterre, 1988.

¹⁰⁸⁶ Suzanne Crosta, « *Récit d'enfance antillais* » (5), *Maronner le récit d'enfance : Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant, 1999. http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/chamoiseau_confiant (Site Internet visité le 10/10/2012).

¹⁰⁸⁷ Suzanne Crosta, « *Récit d'enfance antillais* » (5), *Maronner le récit d'enfance : Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant, *op.cit.*,

genre. Dans quelle mesure le font-ils ? C'est ce que nous essaierons de déterminer. Nous avons vu précédemment que l'usage que chacun d'eux fait des personnes verbales signe leur spécificité créatrice : Chamoiseau au moyen du « il » qui transforme le négrillon en objet du regard de l'adulte ; Maryse Condé, en intégrant doublement l'oralité par le « je » du discours et du conte ; Daniel Maximin, en optant pour le « tu », déplace l'énonciation classique de l'autobiographie.

Avant de revenir aux récits d'enfance de notre corpus, il y a lieu de rappeler les dates de publications de ces récits pour voir à quel âge les auteurs à l'étude ont écrit ces récits d'enfance autobiographiques. Christiane Chaulet Achour écrivait :

« Les dates de publications des œuvres sont également intéressantes dans la mesure où elles montrent que le plus jeune de ces autobiographies publie à l'âge de 25 ans (Camara Laye. Mouloud Feraoun aurait commencé à écrire *le Fils du pauvre* à 26 ans) et le plus âgé à 38 ans (M. Mammeri pour *Le Sommeil du juste*)¹⁰⁸⁸. »

Même pour les plus âgés, on ne peut pas dire que nous ayons affaire au profil classique de l'autobiographie, écrit toujours Christiane Chaulet Achour¹⁰⁸⁹.

Georges May dans son étude de l'autobiographie pratiquée par des auteurs français remarque :

« [...] Il n'existe sans doute que deux caractéristiques communes à la plupart des autobiographies, la première est que leur autobiographie est l'œuvre de leur âge mûr, sinon de leur vieillesse ; la seconde est qu'ils étaient eux-mêmes connus du public dès avant la publication de l'histoire de leur vie¹⁰⁹⁰. »

Dans le cas qui nous occupe, les auteurs antillais publient leurs autobiographies à un âge relativement jeune. En effet, si l'on regarde l'ensemble de la littérature antillaise, on constate que la plupart des auteurs écrivent leurs récits d'enfance quand ils sont jeunes (entre trente et quarante ans). C'est le cas notamment de Dany Laferrière né en 1953 qui publie *L'odeur du café* en 1991 à l'âge de 38 ans, de Patrick Chamoiseau né en 1953, qui publie la première partie *D'une enfance créole I* en 1990 à l'âge de 37 ans.

Ce qui n'est pas le cas de Daniel Maximin et de Maryse Condé qui publient leurs récits d'enfance plus tardivement. Daniel Maximin publie *Tu, c'est l'enfance* à 57 ans et Maryse Condé à 62 ans, un âge inhabituel chez les écrivains francophones pour écrire sur

¹⁰⁸⁸ Christiane Chaulet Achour, *Abécédaires en devenir, Idéologie coloniale et langue française en Algérie*, op. cit., p. 283.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 283.

¹⁰⁹⁰ Georges May, *L'autobiographie*, Paris, PUF, 1979, p. 30.

l'enfance. Maryse Condé et Daniel Maximin se marginaliseraient de cette «tradition », ils se rapprocheraient plus des écrivains français qui écrivent leur récit d'enfance au seuil de la vieillesse. M. Condé et D. Maximin s'inscrivent ainsi dans le sillage des auteurs français qui publient leurs autobiographies lorsqu'ils ont la cinquantaine comme le souligne Georges May¹⁰⁹¹.

On peut remarquer également que les trois auteurs publient leurs récits d'enfance autobiographiques alors qu'ils ont déjà édité d'autres textes. En ce qui concerne Patrick Chamoiseau, en publiant *Antan d'enfance* qui fut couronné du Prix Carbet de la Caraïbe, il a son actif deux publications, *Chronique des sept misères* récompensé par le Prix Kléber Haedens et le Prix de l'Île Maurice et *Solibo magnifique* publiés chez Gallimard, sans oublier le manifeste *Éloge de la créolité*, co-écrit avec J. Bernabé et R. Confiant. *Antan d'enfance* en 1990 arrive en troisième position suivant l'ordre chronologique de ses publications. Patrick Chamoiseau n'est pas encore connu du grand public même si ce récit d'enfance est récompensé par le Prix Carbet de la Caraïbe. Il faut attendre sa quatrième publication, *Texaco*, paru en 1992 pour que l'auteur apparaisse au-devant de la scène littéraire avec l'obtention du prix Goncourt. Quant aux deux autres, M. Condé et D. Maximin, lorsqu'ils publient leurs récits d'enfance, ils ont à leur actif plusieurs œuvres et sont connus comme des écrivains importants, par une partie de la critique et du public lecteur. *Le cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé paraît alors qu'elle a déjà publié plusieurs textes. Cette publication vient encore confirmer la renommée de l'auteure qui jouit d'une grande renommée parmi ses lecteurs. Pour ce qui est de Daniel Maximin, il est déjà bien connu au sein de la littérature antillaise avec sa trilogie caribéenne. Son récit d'enfance *Tu, c'est l'enfance* atteste de la notoriété acquise et même d'une consécration dont il jouit depuis ses premières publications.

¹⁰⁹¹ Georges May, *L'autobiographie, op.cit.*, p. 30. Georges May remarque : « Lamartine a cinquante ans quand il écrit ces lignes. Elles ne peuvent manquer de rappeler le premier chapitre de la *Vie de Henry Brulard* : « 16 octobre 1832, je vais avoir cinquante ans. » C'est aux alentours de la cinquantaine aussi que Rousseau écrit les quatre lettres autobiographiques à Malesherbes, que Restif commence la rédaction de *Monsieur Nicola*, que Georges Sand publie *l'Histoire de ma vie*, que Gide fait paraître *Si le grain ne meurt*, que Sartre met en chantier *Les Mots* et que Simone de Beauvoir publie les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Mais beaucoup des autobiographies les plus célèbres sont plus tardives encore : les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* paraissent quand Renan a soixante ans ; Goethe en a soixante-deux ans quand paraît le premier tome de *Dichtung und Wahrheit* ; John Stuart Mill compose son *Autobiographie* à l'âge de soixante-quatre ans ; Marcel Jouhandeau fait paraître les divers volumes de son *Mémorial* entre soixante et soixante-dix ans », pp. 30-31.

I.1–Récit d'enfance et autobiographie dans *Antan d'enfance*

Ecrire l'enfance, c'est nécessairement écrire un récit rétrospectif et le justifier. Comme le remarque Bernard Colos :

« L'énonciation du récit d'enfance se caractérise par le passage constant entre deux niveaux : le récit et le commentaire de l'adulte d'aujourd'hui sur ses propres souvenirs d'enfance. Le commentaire s'accomplit le plus souvent d'une intention justificative, ou [...] explicative. L'auteur du récit d'enfance justifie certains actes accomplis de sa jeunesse en fonction de ce qu'il est devenu au moment où il écrit¹⁰⁹². »

Mémoire et rétrospection sont des caractéristiques incontournables du récit d'enfance. Nous avons vu qu'en ce qui concerne Patrick Chamoiseau, son utilisation des trois premières personnes grammaticales¹⁰⁹³ Je / Tu / Il, sème la confusion quant à considérer le récit comme autobiographie. La séquence narrative ci-dessous en est une bonne illustration :

« Ô mémoire sélective. Tu ne te souviens plus de sa disparition. Dans quels combles as-tu rangé sa mort ? L'as-tu vu flottant ventre en l'air dans le bassin de la cour, ou gardes-tu trace de son corps recroquevillé sur une marche d'escalier ? As-tu rappel de lui surgissant en plein jour, le cerveau naufragé sans boussole, ahuri sous le balai des manmans ? Il est sans doute possible qu'il ne mourut jamais, qu'il changea de maison au gré d'une aventure. Je ne le vois pas crevé, dérivant au fil crasseux d'un canal. Il s'est peut-être campé entre deux rêves, et il reste là, momifié dans une insomnie devenue éternelle. Mémoire, c'est là ma décision¹⁰⁹⁴. »

Les trois premières personnes verbales sont sollicitées dans ce passage. Comment, dans ce cas, considérer ce texte comme récit autobiographique puisqu'il y a une incertitude concernant la voix narrative ? Toutefois, l'auteur choisit en dernier ressort la troisième et la première personne. Véronique Larose note :

« Cette fonction mémorielle tisse chaque épisode de l'enfance, pour une fouille intérieure : le souvenir. Ces moments de l'imparfait révoque que le narrateur adulte retrouve. La narration se trouve ainsi doublement assumée par un "Je" de maturité et par le "Il" du négroïde. »

¹⁰⁹² Bernard Colos, « De la grande histoire à l'histoire individuelle. Témoignage réels et autobiographie simulée », dans *Le récit d'enfance : enfance et écriture*, Denise Escarpit et Bernadette Poulou (dir.), Paris, Édition du Sorbier, 1993, p. 153.

¹⁰⁹³ Par personne grammaticales il faut entendre ici la personne employée de manière privilégiée tout au long du récit. Il est évident que le « je » ne se conçoit pas sans un « tu » (le lecteur), mais celui-ci reste en général implicite ; en sens inverse, le « tu » suppose un « je », également implicite, et la narration à la troisième personne peut comporter des intrusions de narrateur à la première personne. Cf. Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, p. 18.

¹⁰⁹⁴ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance, une enfance créole I*, Paris, Gallimard, 1996, p. 62.

Cette énonciation du souvenir s'ouvre au lecteur, pour le mêler à ce tumulte des sens de l'enfant grandissant¹⁰⁹⁵. »

Marie-Françoise Lemonnier-Delpy constate : « L'autobiographe choisit donc de ne pas limiter la composition de son autobiographie à une seule technique. Il ajoute dans le texte définitif tout un éventail d'autres procédés¹⁰⁹⁶... » On le voit Patrick Chamoiseau choisit une gamme de procédés pour parvenir à cerner son moi autobiographique. Parmi ces procédés, la rétrospection et l'introspection sont pratiquées à partir de deux personnes verbales Je / Il incessamment convoquées par l'auteur dans le récit et déjà étudiées dans le chapitre précédent. Le « Tu », également intégré dans ce récit, convoque la mémoire de l'auteur

1.-Rétrospection et introspection comme pratique autobiographique

Dans *Antan d'enfance* la rétrospection a une portée conséquente par l'importance des événements évoqués et faits passés. Dès l'incipit, le devoir de mémoire se manifeste par une demande perpétuelle de réminiscence:

« Peux-tu dire de l'enfance ce que l'on n'en sait plus ? Peux-tu, non la décrire, mais l'arpenter dans ses états magiques, retrouver son arcane d'argile et de nuages, d'ombres d'escalier et de vent fol, et témoigner de cette enveloppe construite à mesure qu'effeuillant le rêve et le mystère, tu inventoriais le monde¹⁰⁹⁷. »

Dans son étude sur l'autobiographie, Georges May distingue deux profils d'écrivains autobiographes : « ceux qui s'aident d'une documentation (vieilles lettres, coupures de journaux et surtout journal intime) et ceux qui dépendent de leur seule mémoire, soit de parti pris, soit parfois faute de mieux¹⁰⁹⁸... » Il semblerait que chez Patrick Chamoiseau, le récit dépend de sa mémoire et y trouve sa source. La mémoire écrit l'enfance; elle est un leitmotiv lancinant : « mémoire ho, cette quête est pour toi¹⁰⁹⁹ » et « mémoire, je vois ton jeu : tu prends racine et te structures dans l'imagination, et cette dernière ne fleurit qu'avec toi¹¹⁰⁰. » En même temps, le narrateur adulte entame une véritable joute avec cette mémoire qu'il traque, séduit et structure. Qui dit mémoire, dit aussi reconstitution et donc appel à l'imagination non

¹⁰⁹⁵ Véronique Larose, *Patrick Chamoiseau- Errance d'une souvenance...*, op.cit., p. 6.

¹⁰⁹⁶ Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, « La Deltheillerie, Vannerie, Mameillage et Rapetassage », dans *Genèse du Je manuscrits et autobiographie* sous la direction de Philippe Lejeune et Catherine Viollet, Paris, CNRS Edition, 2000, p. 85.

¹⁰⁹⁷ Patrick Chamoiseau, *Une enfance créole I, Antan d'enfance*, op.cit., p. 21.

¹⁰⁹⁸ Georges May, *L'autobiographie*, Paris, PUF, 1979, p. 79.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 71.

pas débridée mais orientée par la vie même consciente. L'écrivain ne prétend pas délivrer une vérité mais quêter des significations. On est donc tenu en lisant de se méfier de cette mémoire de l'auteur qui n'est plus fiable pour la restitution de l'enfance passée. Suzanne Crosta écrit :

« L'(auteur) perçoit sa mémoire comme étant une entité autre. Il négocie avec sa mémoire et, une fois les pactes conclus, il entame son récit de vie. Et même là, le narrateur rappellera la difficulté de respecter l'entente : (Mémoire, tu t'emballes). Cette question suggère que la mémoire a tendance à amplifier la réalité, à aller trop loin, à déformer la vérité, d'où le lien entre la mémoire et l'imagination¹¹⁰¹. »

Le récit de Patrick Chamoiseau est une plongée dans sa propre mémoire pour aller chercher les souvenirs enfouis de l'enfance, l'identité même de son enfance. C'est pourquoi il questionne sa mémoire : « [...] mémoire, pourquoi accordes-tu cette richesse sans pour autant l'offrir¹¹⁰² ? » Cherchant à arracher à sa mémoire ce qui reste de l'enfance, Patrick Chamoiseau fait un pacte avec la mémoire : « mémoire, passons un pacte le temps d'un crayonné, baisse palissades et apaise les farouches, suggère le secret des traces invoquées au bord de tes raziés¹¹⁰³. »

Cette quête de mémoire est une exigence personnelle : celle de prouver la place de ses sentiments dans la construction de sa personnalité et dans la fabrication de son récit, dans sa proposition de sa narration. C'est ce qu'il affirme dans un entretien avec Geneviève Simon répondant à l'une des questions sur la mémoire :

« [...] la fiction a besoin de la mémoire, parce que celle-ci ne retient pas tout et qu'il reste toujours quelque chose sur laquelle la fiction peut s'organiser : des émotions, un ressenti, des couleurs, ... une sorte de topographie sensible qui permet à la fiction de réorganiser ce que la mémoire a conservé. L'autre élément, c'est que tout être humain est un système de représentation. Notre rapport au monde est structuré par les récits, qui sont largement un mélange de mémoire et d'imagination, de fiction et de réel¹¹⁰⁴. »

En quête constante, Patrick Chamoiseau veut retrouver ses saveurs et ses douceurs mais également ses déboires. Daniel Delteil remarque : « pour dire l'enfance ce que l'on n'en sait plus, il y a deux obstacles à franchir : l'oubli, certes, mais aussi le fossé qui sépare l'adulte du monde magique de l'enfance. C'est alors que surgit la puissance médiatrice, la

¹¹⁰¹ Suzanne Crosta, « *Récit d'enfance antillais* » (5), *Maronner le récit d'enfance : Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant, *op.cit.*, p. 5.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁰⁴ Patrick Chamoiseau, « Les naissances du négriillon », Entretien avec Geneviève Simon, in *La Libre Belgique*, 2005, p. 1.

mémoire¹¹⁰⁵. » Tout au long du récit, Patrick Chamoiseau affronte sa propre mémoire pour tenter de récupérer ce qui lui reste de son enfance. Dans un entretien, il déclare :

« Je sais que beaucoup d'écrivains antillais, peut-être moins sincères, auraient fait autrement, en dotant le petit garçon d'une espèce de conscience linguistique qui n'existait pas encore. Je le mets à distance, mais je mets aussi la mémoire à distance. Parce que ce qui constitue la conscience humaine, ce sont des récits. Les cultures humaines, les identités, ce sont des choses qu'on se raconte à soi-même, de manière collective ou individuelle. Je sais que ma mémoire me raconte quelque chose. A sa manière, en fonction d'un certain nombre de préoccupations, des questions que je me pose, de mes inquiétudes, la mémoire va me sortir de son sac à souvenirs un récit que je ne peux pas ne pas mettre à distance. Il faut que j'observe ma mémoire en train de me raconter des histoires. Et il faut que je m'observe en train d'essayer de récupérer le négrillon, tel qu'il était et se développait à cette époque-là. Donc il y a ce négrillon, la mémoire et moi, en une espèce d'interaction qui fait le récit¹¹⁰⁶. »

Retrouver l'enfance et en offrir une narration est une évidence car :

« On ne quitte pas l'enfance, on la serre au fond de soi. On ne s'en détache pas, on la refoule. Ce n'est pas un processus d'amélioration qui achemine vers l'adulte, mais la lente sédimentation d'une croûte autour d'un état sensible qui posera toujours le principe de ce que l'on est. On ne quitte pas l'enfance, on se met à croire à la réalité, ce que l'on dit être le réel. [...]. Grandir, c'est ne plus avoir la force d'en assumer la perception. Ou alors c'est dresser entre cette perception et soi le bouclier d'une enveloppe mentale. Le poète – c'est pourquoi – ne grandit jamais ou si peu¹¹⁰⁷. »

Dans cette entreprise narrative, relever et choisir les souvenirs qui ont marqué la vie du négrillon est essentiel. Parmi eux, on peut citer la rencontre avec le rat et le cochon qui donne le départ de la relation de l'enfant au monde animal : « une étrange relation allait naître alors. Elle devait durer un temps sans longueur, s'éteindre mais ne jamais éclore.[...]»¹¹⁰⁸. On peut lire encore : « Le vieux rat (il n'y vint jamais) était censé y pénétrer afin de récupérer l'appât¹¹⁰⁹ » - « Le vieux rat l'avait repéré. Il lui avait accordé un regard furtif, dressé sur le bord du bassin et avait poursuivi sa quête. Deux billes inhumaines d'un noir aveugle, lui servaient d'yeux¹¹¹⁰ » - « Le vieux rat parfois disparaissait. On ne le voyait plus durant

¹¹⁰⁵ Daniel Delteil, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 Mai, Textes réunis et présentés par Martine Mathieu, Paris L'Harmattan, 1994, p. 73.

¹¹⁰⁶ Jean-Claude Lebrun, Entretien intégral : « La venue de l'écrivain à la "totalité-monde", Créole, français, langues, cultures : la réflexion en mouvement de Patrick Chamoiseau », dans *L'Humanité* <http://www.humanite.fr/node/322048#sthash.LyHYSiEz.dpbs>, jeudi, 10 février 2005.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 93-94.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

plusieurs semaines. Le négrillon le supposait mort de vieillesse quelque part¹¹¹¹.» - « Il le vit vieillir. Ce n'était rien : une raideur dans le dos, une déformation de la silhouette, le frisson continu d'une oreille.¹¹¹²» Ainsi le narrateur s'attache à décrire la relation de l'enfant au rat sur plus de cinq pages, des pages 57 à 61. Il transmet ainsi au lecteur le souvenir inoubliable de sa relation et de son observation.

Cet événement ou cette rencontre laisse place à une autre rencontre aussi intéressante, celle avec le cochon : « Après les poussins, Man Ninotte s'était lancée dans une affaire de cochons. Par le fait du hasard un petit cochon fit son apparition dans l'ancienne cuisine devenue poulailler (...)»¹¹¹³. » Une certaine nostalgie habite souvent la rétrospection et comme l'écrit Régis Antoine : « Semblablement, le mode animal s'offre comme objet de ravissement, même en ses représentants les plus triviaux¹¹¹⁴. » Revenir sur l'enfance, c'est aussi retrouver la joie de cet âge, comme tant d'auteurs l'ont rappelée : « Enfance, c'est richesse dont jamais tu n'accordes géographie très claire. Tu y bascules les époques et les âges, les vives et l'illusion d'avoir ni les lieux et les sensations qui n'y sont jamais¹¹¹⁵. »

A côté de la rétrospection, une autre pratique autobiographique est celle de l'introspection. L'introspection, c'est l'observation méthodique par l'auteur de ses états de conscience et de sa vie antérieure. Dans *Antan d'enfance*, l'introspection se présente sous deux formes, de façon à rendre explicite la différence entre événements non vécus par l'auteur et d'autres vécus par lui. Ainsi de sa naissance :

« [...] Soirée commencée en douleur. La valise était prête depuis l'après Toussaint. Le voyage se fit à pieds le long du canal Levassor, vers l'hôpital civil. A 21 heures un jeudi oui sous la boule des pluies et des vents de décembre, la sage-femme cueillit les premiers cris, la confidente aujourd'hui cueillit le dernier bout de ses boyaux. C'était sa manière créole de nommer le cinquième et le dernier de ses enfants¹¹¹⁶. »

Grâce à ce passage, l'auteur donne sa date de naissance exacte et aussi le rang qui est le sien dans la fratrie. Ce souvenir lui a été raconté et il le raconte à son tour. Les détails descriptifs abondent pour écrire comme s'il était présent lors de ces événements : « juste à côté de l'entrée, donnant sur l'escalier des appartements, se tenait un atelier de

¹¹¹¹ *Ibid.* p. 60.

¹¹¹² *Ibid.*, p. 61.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹¹¹⁴ Régis Antoine, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe, Guadeloupe - Martinique - Guyane - Haïti*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998, p. 110.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 22

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

menuiserie¹¹¹⁷ » ; « la pacotilleuse et sa relation avec le douanier¹¹¹⁸. » On croirait que l'auteur a vu le douanier escalader les marches de l'escalier. Mais par la suite, le texte consigne ceci : « il ne connut jamais l'atelier de menuiserie en réalité, il ne vit jamais la pacotilleuse aussi il ne la vit jamais, (l'appartement fut inhabité depuis avant la naissance même du négriillon), mais son imagination put lui allouer une existence égale à l'aura rémanente de son lointain passage¹¹¹⁹. » L'auteur éclaire ainsi sa naissance en ville, en rapport avec le vœu de sa mère d'être chanteuse d'opéra, destin détourné par le manque d'argent qui l'avait contrainte à s'employer comme cuisinière dans une maison de Fort-de-France. Ainsi le lecteur suit, étape par étape, l'enfance de l'auteur.

Nous avons vu dans le chapitre précédent ces étapes. Celle des découvertes après sa naissance : « il avait le goût d'être hors du monde, de rester immobile sur le toit des cuisines à compter les nuages ou suivre en transparence les sécrétions de ses pupilles. Il fut même souvent un rancunier grand-frère, tuteur jusqu'à un âge déconseillé par la raison¹¹²⁰. » Puis celle de la découverte du miracle des allumettes et de la puissance du feu, étape de destruction et de pouvoir : « de nombreux cadavres y pendouillaient, troncs desséchés de moucheron roses, de moustiques de tout petits navets, de yen- yen, de papillons nocturnes pris dans l'attrape dentelle¹¹²¹ » - « la flamme dévastait tout. C'était miracle. Les toiles d'araignées flambaient comme des pailles-cannes. Le négriillon, maître du feu, faisait place nette sous l'escalier¹¹²². » Nous avons vu également que la troisième étape était celle de l'outil avec l'utilisation de la lame Gillette qui lui permet de trancher araignées et ravets. Quand l'enfant sort enfin de la maison familiale, il signe la dernière étape de la toute petite enfance. Cette présentation par étapes permet une description méthodique de la vie de l'auteur.

2.- S'apprécier à distance

Paul Valéry écrivait : « Le moi se dit moi ou toi ou il. Il y a les trois personnes en moi. La trinité. Celle qui tutoie le moi ; celle qui le traite de lui¹¹²³. » Patrick Chamoiseau sait que le roman à la troisième personne, « il », n'a pas les mêmes effets que le roman à la première personne « Je ». Il constitue un récit où le narrateur porte sur le personnage principal un

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 26

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 29

¹¹²² *Ibid.*, p. 29.

¹¹²³ Paul Valéry, *Cahier*, Paris, Gallimard, La Pléiade, tome I, p. 440.

regard extérieur et où l'énonciateur efface ses marques. Roland Barthes¹¹²⁴ voit dans ce récit à la troisième personne la convention littéraire nécessaire à l'omniscience du narrateur réaliste qui connaît les pensées des autres personnages et sait à l'avance ce qui va se dérouler, à l'image de Dieu dans sa création. Pour ne pas confondre l'enfant qu'il n'est plus avec l'adulte qu'il est devenu, l'emploi du « il » est essentiel. Cette distanciation permet des effets stylistiques certains. Prenons-en quelques exemples : « Il imaginait les rues de Fort de France couvertes de rats épuisés qui avaient su déjouer les poisons et qui, soudain mus par d'obscures exigences, voyageaient vers une tombe à creuser avec leur dernière dent¹¹²⁵ » - « Il fut éprouvé de le voir, attardé sous un risque, réagir parfois avec un brin de lenteur¹¹²⁶ » - « le négrillon les voyait magnifiques¹¹²⁷. » Ces exemples montrent comment le narrateur établit une distance par rapport au négrillon dans son récit, qui se différencie d'une certaine manière de l'auteur. Suzanne Crosta remarque :

« L'enjeu de la modalité narrative (troisième personne au lieu de la première) invite à une réflexion sur la représentation de la vie d'un individu par lui-même. [...]. L'emploi de la troisième personne, le négrillon, trahit la tension amicale entre l'adulte qui raconte et le personnage-enfant qu'il était et qu'il décrit¹¹²⁸. »

Ce récit d'enfance se confond alors avec une autobiographie à la troisième personne. Philippe Lejeune remarque pour ce type de narration : « Le recours au système de l'histoire et à la " non-personne " qu'est la troisième personne fonctionne ici comme une *figure d'énonciation* à l'intérieur d'un texte qu'on continue à lire comme discours à la première personne. L'auteur parle de lui-même *comme si* c'était un autre qui en parlait, ou comme s'il parlait d'un autre¹¹²⁹. » Pour sa part, et à propos de Mouloud Feraoun, écrivain algérien ayant subi le parcours d'assimilation pendant la colonisation de l'Algérie, Christiane Chaulet Achour remarque :

« L'écrivain autobiographe, distant de sa communauté d'origine par l'instruction qu'il a reçue, l'adoption d'un certain modernisme s'isole aussi dans sa fiction : il se raconte, se présente comme différent et

¹¹²⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveau essais critiques*, *op.cit.*, p. 30-31. Barthes dit de la troisième personne qu'elle est une convention type du roman ; à l'égal du temps narratif, il signale et accomplit le fait romanesque ; sans la troisième personne, il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire. Au sujet du « je » selon lui, il est moins ambigu, le « je » est par là même moins romanesque : il est à la fois la solution la plus immédiate, lorsque le récit reste en deçà de la convention, et la plus élaborée, lorsque le « je » se place au-delà de la convention et tente de la détruire en renvoyant le récit aux faux naturel d'une confidence.

¹¹²⁵ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 60.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹¹²⁸ Suzanne Crosta, « *Récit d'enfance antillais* » (5), *Maronner le récit d'enfance : Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant, *op.cit.*, p. 6.

¹¹²⁹ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, *op.cit.*, p. 34.

représentatif. Mais la rupture est telle avec l'expression littéraire traditionnelle qu'il préfère, le plus souvent, le truchement d'un personnage fictif. Il réalise ainsi un compromis entre la vocation autobiographique et l'anonymat de la culture traditionnelle, entre désir de se raconter et celui de ménager la société dont il est issu où se raconter en tant qu'individu n'a pas grand sens¹¹³⁰. »

Les motivations de l'écrivain martiniquais sont sensiblement différentes car l'acquisition de la culture française n'est pas exactement la même et la distance d'avec sa communauté d'origine appréciée tout à fait différemment. Patrick Chamoiseau choisit le « il », même s'il sait que c'est une formule banale, pour prendre ses distances par rapport au négriillon qu'il n'est plus. Il se heurte ici à la difficulté de tout autobiographe du récit d'enfance : faire croire qu'il fait parler l'enfant alors que cela n'est pas possible. Car, en nommant le personnage de l'enfant, Patrick Chamoiseau veut nous faire croire qu'il va faire parler l'enfant dans son récit. Le choix de l'appellatif « négriillon » essaie de faire comprendre cette double position. Georges May remarque :

« Les indices du désir de prendre ses distances vis-à-vis de son passé se double [...] du désir de prendre ses distances vis-à-vis de lui-même, que marque l'adoption d'un nom de plume. Le système se complète : recours au récit à la troisième personne, au ton ironique, au pseudonyme, autant de marques du besoin persistant de s'observer du dehors, de se détacher de ce qu'on a été¹¹³¹. »

Dans son récit d'enfance, Patrick Chamoiseau ne se nomme pas mais se qualifie de négriillon. Nous nous sommes arrêtés précédemment sur ce que suppose cette insistance sur la couleur de la peau. Cet appellatif peut aussi signifier : « je parle pour tous les petits négriillons de mon âge »... Appellatif et troisième personne créent une distance entre l'objet et le sujet, entre le personnage raconté et celui qui raconte qui n'est autre que lui-même :

« Il y avait des punaises, ne pas le dire serait mentir. Il existait de ce fait un tueur de punaises, un homme anglais au destin exilé. Il allait porteur d'un tréteau à ficelle, couvert de fioles aux noms étranges, de boules odorantes, d'insecticides mouillés et d'une charge de poudres bleues contre les dernières punaises qui infectaient les lits¹¹³². »

Cette posture d'énonciation peut correspondre à l'analyse que propose Philippe Lejeune :

« Parler de soi à la troisième personne peut impliquer soit un immense orgueil, soit une certaine forme d'humilité. Dans les deux cas le narrateur assume vis-à-vis du personnage qu'il a été soit la distance du regard de l'histoire, soit celle du regard de Dieu, c'est-à-dire de l'éternité, et introduit dans son récit une transcendance à laquelle, en dernier ressort, il s'identifie. Des effets totalement différents du même

¹¹³⁰ Christiane Chaulet Achour, *Mouloud Feraoun une voix en contrepoint*, Paris, Silex, 1986, pp. 34-35.

¹¹³¹ Georges May, *L'autobiographie*, op.cit., p. 84.

¹¹³² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, op.cit., p. 177.

procédé peuvent être imaginés, de contingences, de dédoublements ou de distance ironique¹¹³³. »

Est-ce ici orgueil ou humilité ? En tout état de cause, Patrick Chamoiseau observe le négrillon avec une certaine délectation et peut-être comme une preuve de son ancrage martiniquais : « Le négrillon s'enfonçait dans le monde de la crèche avec un bonheur jusqu'ici sans égal. Il ne s'aperçut jamais que tous ces personnages étaient blancs, même si un des Rois mages lui ressemblait un peu plus mystérieusement¹¹³⁴. » Une fois de plus, l'adulte insiste sur la différence de couleur entre Noirs et Blancs et éclaire des constantes de la création fictionnelle de cet écrivain. L'appellatif marque une distance que souligne encore le déterminant défini, « Le » : « Le négrillon redécouvrait un monde mort sous l'escalier¹¹³⁵ », « Le négrillon ne s'attachait pas de manière identique aux cochons¹¹³⁶ », « Le négrillon s'en percevait exclu, comme entre parenthèses¹¹³⁷ », « Le négrillon doit foncer au bar Chérinotte quérir un bout de glace, une bouteille de Didier¹¹³⁸ », « Intrigué, le négrillon se mit à observer les man-tous de son mieux, à tenter de surprendre dans leur regard un rien d'humanité¹¹³⁹. » Le récit tout entier se trouve parsemé par ce syntagme nominal.

Dans un entretien Patrick Chamoiseau confie :

« [...] dans *About d'enfance*, comme ce fut le cas pour *Antan d'enfance* et *Chemin d'école*, je me suis appelé le "négrillon" afin de me mettre à distance, faire de moi un objet d'étude distancié. Deuxièmement, dans le récit, j'essaie d'organiser un dialogue avec ma propre mémoire, en la regardant fonctionner, pour voir ce qu'elle me raconte. Je mets le récit qu'elle me donne en confrontation avec ma propre vision du négrillon, je me regarde moi-même en train d'écrire. C'est un jeu de miroir qui me permet d'échapper à la nostalgie de la petite enfance, de lui laisser sa cruauté, ses absurdités, son aliénation... Je construis le négrillon qui me construit, je construis une mémoire qui me construit, et nous nous construisons tous ensemble, ce qui donne un livre un peu particulier¹¹⁴⁰. »

Ce qui est raconté dans le texte, les dialogues, les souvenirs d'enfance etc. sont bien un récit autobiographique à la troisième personne. Jack Corzani écrit :

« Le lecteur est donc convié à suivre les exploits au jour le jour du négrillon, l'auteur par cette distanciation humoristique suggérant à la fois l'éloignement temporel, le passage de l'enfance à la maturité et cette consanguinité qui, quoi qu'on fasse, relie toujours l'adulte à

¹¹³³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op.cit.*, p. 16.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 163.

¹¹⁴⁰ Patrick Chamoiseau, « Les naissances du négrillon », Entretien avec Geneviève Simon, *op.cit.*, p. 1.

l'enfant qu'il a été. Quelle que soit son origine, le lecteur retrouvera sa propre enfance, des amusements, des émerveillements dont il n'avait plus souvenance et qui subitement referont surface¹¹⁴¹. »

Sous la forme du récit à la troisième personne en lieu et place du récit à la première personne de la majorité des autobiographies, Patrick Chamoiseau donne bien à lire son autobiographie. Daniel Delteil écrit :

« On n'observe ni paranoïa ni crise d'identité du sujet dans cette autobiographie à la troisième personne, simplement l'adéquation à une psychologie de la mémoire un abandon à ses lois. Ni crise de langage non plus : jamais Chamoiseau n'éprouve l'impuissance du langage à dire le souvenir ; il n'a pas non plus la conscience inverse que les mots créent les choses – deux formes possible du soupçon. Tout au long du récit, la nostalgie de la perte s'accompagne d'une euphorie de la récupération et la déploration finale ne met pas en cause les souvenirs ramenés à la lumière ; c'est le réel actuel qui est frappé négativement, décoloré¹¹⁴². »

Toujours à propos de la forme autobiographique chez Mouloud Feraoun et avec les réserves qu'il faut garder à l'esprit pour ne pas traiter les deux écrivains en équivalence, Christiane Chaulet Achour écrit : « pour dire le monde de l'enfance puis celui de l'adolescence, l'ambivalence (d'une identité évidente à une identité mesurée) s'inscrit grammaticalement : on passe du Je au Il¹¹⁴³. » Comme l'écrit Philippe Lejeune, l'utilisation de la troisième personne est « une autre manière de se réaliser, sous la forme d'un dédoublement, ce que la première personne réalise sous la forme d'une confusion : l'inéluctable dualité de la personne grammaticale. Dire *Je* est plus habituel donc plus naturel que dire *Il* quand on parle de soi, mais n'est pas plus simple¹¹⁴⁴. »

Si Patrick Chamoiseau sollicite surtout le « il », l'usage du « Je » dans son récit est aussi significatif. Il y a lieu de se questionner sur la présence de ce « Je » dans le texte car il permet de reconstituer l'identité fragmentée de l'auteur. Si le projet autobiographique se caractérise par une équivalence des acteurs suivants : auteur, narrateur et personnage principal, il se caractérise aussi par une complicité narrative entre ces trois instances qui se l'approprient successivement, même si l'auteur ne signe pas de pacte autobiographique. Il est intéressant de relever dans le texte, ces différentes apparitions du « Je ».

D'abord, l'auteur Patrick Chamoiseau s'identifie au « Je » dans la phrase suivante : « *Je ne pourrais ajouter une ligne qui ne soit de nostalgie ou de regret profond... donc, qui ne*

¹¹⁴¹ *Dictionnaire Encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, Désormeaux, sous la direction de Jack Corzani 1 A Bassières, 1992, p. 263.

¹¹⁴² Daniel Delteil, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », *op.cit.*, pp. 75-76.

¹¹⁴³ Christiane Chaulet Achour, *Mouloud Feraoun une voix en contrepoint*, *op.cit.*, p. 37.

¹¹⁴⁴ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, *op.cit.*, p. 34.

*soit étrange à mon enfance créole*¹¹⁴⁵. » Ce passage illustre la présence de l'auteur dans le récit, mais aussi la reconnaissance des faits relatés. L'auteur s'engage à attester de la véracité des faits racontés. Il signe son propos « Patrick Chamoiseau le 17 janvier 1996¹¹⁴⁶. » Il est alors possible de considérer cette déclaration de l'auteur comme une sorte de pacte autobiographique au seuil de son récit d'enfance. Dans les passages qui suivent, c'est encore Patrick Chamoiseau qui parle à travers le « Je » : « C'était, je crois, l'inexprimée inquiétude de l'enfance ; mais il est aussi possible que ce furent de simples heures d'hébétude liées à l'idiotie dont le soupçonnait certains autres négrillons, de ses bons vieux ennemis intimes¹¹⁴⁷. »

Un peu plus loin, c'est toujours lui qui livre son moi dans cette description : « La seule crainte de Man Ninotte en course derrière le sien était qu'on lui vole mais, à l'écrire, j'ai soudain souvenance que rien à l'époque ne se volait¹¹⁴⁸. » Tous ces « Je » recensés renvoient à la personne même de l'auteur, Patrick Chamoiseau, et amplifient le pacte sinon de vérité, en tout cas de véracité et de sincérité.

D'autres « je » interviennent encore dans les prises de parole du narrateur : « moi je n'emporte rien ni sac de rapt ni coutelas de conquête, rien qu'une ivresse et que joie bien docile au gré de ta coulée. Passons un pacte¹¹⁴⁹ » ; « Les persiennes battaient comme des paupières ahuries. Derrière elle, luisaient des regards avides d'explorer le monde mieux que le vol des chauves-souris. Et il y avait un silence, je veux parler de ces bruits sans coutumes¹¹⁵⁰. » Plus loin on lit encore :

« Je savais mesurer mes fièvres et l'aiguille de mes douleurs ; mes boyaux, mon ventre, mon cœur, connaissaient l'herbe-guinée, les saveurs de l'à-tous-maux et de l'herbe cha-cha. Mais pour vous, marmailles, corps neufs que je ne connaissais pas, il fallait laisser faire l'homme docteur de la médecine. Car chaque plante de santé est une sorte de poison, et ce n'est pas un poison de la même manière pour tout le monde. J'ai vu l'herbe cha-cha bloquer le foie d'un-te en deux jours, et ne rien faire à tel autre nègre durant plus d'une semaine, sinon un bien à la vigueur¹¹⁵¹. »

Ces passages montrent que le narrateur et le personnage se confondent et ne font qu'un comme dans toute autobiographie.

¹¹⁴⁵ Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, pp. 12-13. C'est l'auteur qui choisit l'italique.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 50-51.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 22-23.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 77-78.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 104-105.

Enfin, la dernière instance qui s'approprie le « Je » est le personnage principal, le négrillon : « je ne sais pas si Marcel goûta de cette vertu, en tout cas, il dut comprendre à fond ce que nous lui disons. C'est en nous regardant à comme dire une irruption de zombis qu'il alla se réfugier auprès de Man Ninotte¹¹⁵². » Ailleurs : « commença une longue attente, ô frères, la plus terrible je crois de nos communes enfances¹¹⁵³. »

Si « Chamoiseau évite le monologisme habituel de l'autobiographie en déployant toutes les personnes que contient virtuellement le "Je" autobiographique, de même, en se bornant à la petite enfance et en privilégiant l'univers sensoriel, il évite la reconstruction, toujours téléologique, d'une trajectoire¹¹⁵⁴ » comme l'écrit Daniel Delteil, il n'en reste pas moins qu'il écrit bel et bien une autobiographie. Comme nous le constatons au début de ce chapitre la différence entre récit d'enfance et autobiographie tient à la matière embrassée – l'autobiographie dépassant souvent enfance et adolescence pour arriver à l'âge adulte et à ses aventures, pour dessiner l'ensemble d'un parcours. En somme, ce récit de Patrick Chamoiseau est une autobiographie qui circonscrit l'enfance et donc un récit d'enfance autobiographique. Nous partageons l'appréciation de Jack Corzani qui écrit : « tout l'ouvrage en fait tend à montrer comment s'est façonnée une personnalité et, puisqu'il s'agit d'un écrivain, comment est né un style. Dans le fond le roman se présente comme une autobiographie sensible : c'est l'inventaire du trésor d'images et de souvenirs dont dispose l'écrivain¹¹⁵⁵. » Patrick Chamoiseau lui-même reconnaît que ses textes sur l'enfance sont bien des autobiographies :

« L'enfance est une période d'imprégnation fondamentale, où se détermine tout ce que l'adulte va devenir. Il me paraissait important de plonger dans cet espace en clair-obscur, pour bien comprendre ce qui s'était passé. Je voulais savoir ce qui, dans cette enfance, a déterminé le fait que je sois aujourd'hui écrivain. Il s'agit donc d'une sorte d'autobiographie littéraire. Le premier tome de la trilogie, *Antan d'enfance*, explorait l'émergence de la conscience, la situation dans la famille, l'intériorisation, la solitude, la première fréquentation des livres. Une trajectoire assez classique. Le deuxième, *Chemin-d'école*, évoquait la rencontre du petit créolophone avec la langue et la culture françaises, imposées de manière autoritaire par l'école de l'époque. Et puis est venu l'achèvement, le bout de l'enfance, qui n'en est pas la fin, mais constitue plutôt le terme d'une certaine manière d'être enfant¹¹⁵⁶. »

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁵⁴ Daniel Delteil, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », *op.cit.*, p. 78.

¹¹⁵⁵ *Dictionnaire Encyclopédique des Antilles et de la Guyane*, *op.cit.*, p. 163.

¹¹⁵⁶ Jean-Claude Lebrun, Entretien intégral : « La venue de l'écrivain à la "totalité-monde", Créole, français, langues, cultures : la réflexion en mouvement de Patrick Chamoiseau », *op.cit.*

On le voit, ayant choisi une énonciation complexe et polyphonique de son récit d'enfance, en donnant à lire plusieurs voix plutôt que la voix unique de l'auteur, P. Chamoiseau renouvelle le genre autobiographique sans le quitter. Cette complexité énonciative donne à voir des modalités possibles à la fois du récit d'enfance et de l'autobiographie.

1.2 - Enfance et autobiographie dans *Le cœur à rire et à pleurer*

De façon plus évidente peut-être, *Le cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé peut être défini comme une autobiographie, par l'usage que l'écrivaine fait du « Je » proposant une réflexion sur son moi et sur son évolution. En effet, pour toute autobiographie, se pose la question de la vérité ou plutôt de la crédibilité du témoignage ainsi livré au public. A l'âge où elle décide d'écrire une autobiographie, Maryse Condé sait que la mémoire n'est pas fiable, qu'elle joue des tours et que celui ou celle qui se penche sur son enfance peut se mentir à soi-même en toute bonne foi car entre lui écrivain et ce qu'il raconte, temps et événements se sont intercalés. Dans un entretien en 1999, Maryse Condé déclarait : « La mémoire ne fonctionne pas en continu. Je ne pourrais certainement pas reconstituer l'intégralité de mon enfance (par exemple : ce matin-là, je me réveillai le cœur en fête...) Je garde à l'esprit les événements qui pour une raison ou une autre, m'ont frappée. Ce sont les seuls qui ont une portée, une signification¹¹⁵⁷. » Maryse Condé n'échappe pas à la règle de la sélection et de la réorganisation des souvenirs et elle en est consciente. Par la forme qu'elle adopte, une succession de « contes », elle ruse avec les canons du genre autobiographique et ces ruses font de son œuvre, un texte marquant.

Le titre en est particulièrement éloquent, *Le cœur à rire et à pleurer : contes vrais de mon enfance*. Il indique à la fois le projet autobiographique et le brouille en introduisant un genre inattendu, « le conte » ! La définition usuelle de ce genre du conte est celle d'un « court récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire¹¹⁵⁸ ». Mais le qualifiant de « vrais » fait basculer à nouveau dans le pacte autobiographique déjà vu précédemment. On peut penser que ce mot « contes » permet à l'écrivaine de rendre sensible la construction d'un ensemble d'histoires en insistant sur le travail esthétique plus encore que sur les événements eux-mêmes. C'est donc un espace mnémonique qui prolonge le geste éthique de l'espoir, tout en

¹¹⁵⁷ Lisa Pignot, « Entretien avec Maryse Condé », in *Libération*, 12/11/1999, p. 2.

¹¹⁵⁸ Dictionnaire, *Le Robert*, 1996, p. 400.

refusant de capituler devant les « faits ». Selon Leah D. Hewitt dans *Maryse Condé une nomade inconvenante*, « contes vrais » oriente la lecture de l'œuvre de trois façons comme construction de soi, leçon de vie et option esthétique :

« La première rappelle que la fiction permet de mettre en lumière ce qui a le plus d'importance dans la construction de Soi et de l'Autre, facilitant la mise en scène dramatique des souvenirs qui semblent le mieux révéler le cœur des choses. En second lieu, "contes", divisés en courts chapitres, sont exemplaires en tant que récits "illustrent" les difficiles leçons de vie et sont associés à un genre littéraire pour enfant. En troisième lieu, le sous-titre contient une référence au motif récurrent de la lutte parfois comique, souvent douloureuse, que la jeune Maryse a livrée devant l'obligation morale et culturelle de "Dire la vérité" où mieux que dans une autobiographie parler de manière dont la vérité peu faire mal, littéralement ou figurativement¹¹⁵⁹. »

On le voit, le mot « conte » gomme ou tente de gommer la frontière entre réalité et fiction et fait vaciller la certitude de vérité de l'autobiographie.

En dehors de l'expression « conte », le sous-titre complet que Maryse Condé choisit pour son récit, « contes vrais de mon enfance » interpelle tout lecteur. Ce sous-titre questionne la nature même du récit autobiographique voire l'autobiographie en général. On est donc tenter de se poser la question : un récit autobiographique peut-il constituer son tout autour des contes vrais ? Mais dans ce sous-titre, ce qui paraît remarquable c'est que l'auteure juxtapose habilement les deux éléments d'un paradoxe ce qui nous renvoie à cette interrogation fondamentale : qu'est-ce qu'un « conte vrai » dans un récit de vie ? A travers ce sous-titre, l'écrivaine établit de la sorte une modification des repères car l'écriture contique annoncée est elle-même, dès le départ, mise en question. Quelle définition du conte faut-il retenir ? S'agit-il d'un récit de faits réels, d'aventures imaginaires, de fiction ? L'ambiguïté est ici voulue par l'auteure car l'ajout de l'adjectif vrai vient augmenter l'embarras : y aurait-il *a contrario* un conte faux ? Est-ce purement et simplement un récit autobiographique ? Il semble que le choix de ces mots ne soit pas anodin. Mais qu'en est-il également du complément du nom, « de mon enfance » ?

Dans la perspective de notre étude, nous sommes tentés de nous y attarder. Il s'agit bien de l'enfance de l'auteure qui signe l'œuvre. Nous nous attendons donc bien à découvrir cette enfant, la petite Maryse, dans la tourmente des contradictions du passé. Lorsque la question lui a été posée sur ce sous-titre, l'écrivaine a répondu : « C'est une manière de dire que toute

¹¹⁵⁹ Leah D. Hewitt, « Vérités des fictions autobiographiques » dans *Maryse Condé une nomade inconvenante*, *op.cit.*, p. 163.

reconstruction du passé est douteuse, devient un conte. On ajoute, on retranche, embellit malgré soi, même dans les moments où on croit cerner la vérité. Ce problème de la vérité m'a toujours interpellée. Où est-elle ? Qui la détient¹¹⁶⁰ ?»

Aussi, avant même de lire le récit *Le cœur à rire et à pleurer*, l'auteure met en garde le lecteur avec la citation en exergue de Marcel Proust comme pour prévenir du grand danger à se laisser enchanter par les méandres de l'aventure autobiographique : «Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui¹¹⁶¹. » L'écrivaine antillaise choisit le parrainage du maître de la mémoire recomposée par la littérature. Maryse Condé justifie son choix en ces propos : « On ne garde du passé que ce qui a été ou douloureux ou agréable, c'est-à-dire ce qui garde l'empreinte des sentiments. On ne peut revivre vraiment que ces instants-là. Le travail cérébral de reconstruction par l'intelligence est inopérant¹¹⁶². » Selon Louise Hardwick, « les processus d'imagination et de ré-création entrepris par la mémoire pour puiser dans les souvenirs (sont) rendus inexacts par le temps écoulé¹¹⁶³. » Ce clin d'œil citationnel vient à point nommé faire vaciller le confort de témoignage attaché à un récit autobiographique.

Maryse Condé a 62 ans, sait qu'écrire sur l'enfance, c'est affronter la nécessaire reconstruction de la mémoire entre fidélité et interprétation, entre souvenir et oubli. L'éloignement de l'enfance qu'éprouve l'adulte empêche d'affirmer l'authenticité absolue de ce que l'on rapporte. Le choix de l'exergue pose déjà en soi le problème de la vérité de tout écrit autobiographique. C'est à partir de là que commence le jeu de la fiction : ce qui s'engage ici, c'est l'enjeu du devenir des souvenirs dans l'écrit littéraire. Où s'arrête le témoignage, où commence la ré-création de l'expérience passée ? Tout le talent de l'auteure est de ne rien entreprendre de façon didactique, avec autorité, en nous surprenant sans cesse par sa verve sarcastique et son art de l'autodérision, de nous questionner, par petites touches, mais sans relâche, et de nous laisser la liberté de choisir pour trouver nos propres réponses. En cela, on peut certainement dire qu'il y a une interactivité tout à fait positive et que, si l'ouvrage ne nous laisse pas en repos, c'est au profit d'une construction intellectuelle. C'est pourquoi, Nara Araujo décrivant l'œuvre de Maryse Condé écrit : « Cette entreprise n'est pas accomplie avec didactisme ou de façon autoritaire. C'est plutôt à travers un partage, avec son lecteur, qui lui laisse l'entière liberté de choisir, de conclure par lui-même. Elle s'insère pleinement dans

¹¹⁶⁰ Lisa Pignot, *Entretien avec Maryse Condé*, op.cit., p. 2.

¹¹⁶¹ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, Paris, Robert Laffont, 1999.

¹¹⁶² Lisa Pignot, *Entretien avec Maryse Condé*, op.cit., p. 2.

¹¹⁶³ Louise Hardwick, « La question de l'enfance » dans *Maryse Condé : Rébellion et transgressions*, op.cit., p. 45.

l'époque post-moderne où l'auteur est mort pour laisser naître le lecteur¹¹⁶⁴. » Maryse Condé s'inscrit ici dans la lignée de Roland Barthes et sait que « [...] L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit¹¹⁶⁵. »

On le voit chaque chapitre, ou du moins chaque conte est à la fois une escale dans l'archipel de la mémoire mais aussi un petit joyau de réminiscences enfantines. Les souvenirs de l'auteur sont donnés par fragments. Tous ces contes comportent certes des titres mais qui ne sont pas donnés chronologiquement. Le récit de Maryse Condé se présente comme une autobiographie fragmentaire. Maryse Condé présente les mésaventures de son existence depuis sa naissance jusqu'au seuil de l'âge adulte. Mais il se trouve que ces événements ne sont pas reliés par des enchaînements chronologiques. L'ordonnement chronologique ne peut reconstituer la vérité d'une vie – laquelle ? Celle de la vocation d'écrivain ? – mais un tout, dans le fragment, qui témoigne d'une crise du sujet entre larmes et rires, entre témoignage et conte.

Maryse Condé choisit de mettre en question la vérité, censée être la clef et l'intérêt d'une autobiographie. En lisant *Le cœur à rire et à pleurer* par exemple, on se fait une idée des rapports conflictuels entre la petite Maryse décrite dans le récit et sa mère. On a ce que dit la fille et non la « vérité » de la mère :

« Ma mère attendait trop de moi. J'étais perpétuellement sommée de me montrer partout et en tout la meilleure. En conséquence, je vivais dans la peur de la décevoir. Ma terreur était d'entendre ce jugement sans appel que, bien souvent, elle portait sur moi tu ne feras jamais rien de bon dans ta vie¹¹⁶⁶ ! »

Mais lorsqu'on pose la question à Maryse Condé sur ses rapports conflictuels avec la mère dans le récit, elle confie :

« On se trompe si on cherche à la lettre dans les romans les rapports existant dans la vie. Si j'ai mis tellement l'accent sur les conflits entre mères et filles, c'est parce que, justement, je n'en ai jamais eus avec ma mère et que j'en ai eus très peu avec mes filles. Ce que j'entends quand je parle à des amies qui ont des filles m'intéresse et me passionne. Personnellement, j'étais la dernière enfant de la famille et

¹¹⁶⁴ Nara Aranjo, « Préface, La raison du mouvement : hommage à Maryse Condé », dans *L'œuvre de Maryse Condé, questions et réponses à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.10.

¹¹⁶⁵ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63.

¹¹⁶⁶ Maryse Condé, *Le Cœur à rire et à pleurer, op.cit.*, p. 55.

ma mère est morte quand j'avais environ vingt ans. Je n'ai pas eu le temps d'avoir de conflits avec elle¹¹⁶⁷. »

On voit à quel point l'auteure joue avec la vérité dans son récit si l'on prend la vérité au sens de témoignage-reflet de la vie de Maryse Condé. Ce qu'elle suggère est que ses « contes vrais » se sont inspirés d'autres observations que celles de sa seule vie. Une sorte de vérité de génération ou de rapports mères/filles.

Elle installe son récit au cœur du monde où elle vit, au cœur de la vie de ses contemporains. Elle dit tout haut ce que d'autres pensent tout bas. Elle joue de l'opposition mensonge/vérité qui, véritablement, a empoisonné sa vie. Car lorsque l'enfant s'est essayée à l'art du dire vrai, elle a été bien punie. Trois chapitres du récit, « Yvelise », « Bonne fête maman » et « The bluest eye » évoquent ce constat : la vérité ne lui réussit vraiment pas ! La narratrice tirera les leçons de ces épisodes : les écrits sincères ne font pas toujours bon ménage avec le récepteur. Dans « Yvelise », la petite Maryse dit de son amie Yvelise qu'elle n'est ni belle ni intelligente dans une rédaction remise à la maîtresse Mme Ernouville :

« Au mois de décembre, comme en cette fin d'année elle brillait moins que jamais par le zèle et par l'imagination, elle nous donna à rédiger un sujet peu original : décrivez votre meilleure amie. Quelques jours plus tard, Mme Ernouville en débuta la correction par cette sentence : Maryse, huit heures de colle à cause des méchancetés que tu as écrites sur Yvelise. Méchancetés ? Là-dessus, elle se mit à lire ma rédaction de sa voix grailonneuse : "Yvelise n'est pas jolie. Elle n'est pas non plus intelligente"¹¹⁶⁸. »

Après avoir choqué sa meilleure amie et failli perdre son amitié, la petite Maryse renouvelle l'exercice de vérité en décrivant sa mère sous un jour sombre dans un texte écrit pour son anniversaire dans « Bonne fête maman ». La séquence narrative illustre sa désillusion :

« Ce texte a évidemment disparu et je ne peux dire ce qu'il contenait exactement. Je me rappelle qu'il était farci de références à la mythologie classique puisque, en classe de sixième, j'étudiais "l'Orient et la Grèce". En sa première métamorphose, ma mère était comparée à une des sœurs Gorgones, la tête couronnée d'une chevelure de serpents venimeux. En la seconde, à Lédà, dont la douce beauté séduisit le plus puissant des dieux¹¹⁶⁹. »

En lisant ce portrait, la petite Maryse choque toute la famille et fait pleurer sa maman :

¹¹⁶⁷ Françoise Pfaff, *Entretien avec Maryse Condé*, Paris, Karthala, 1993, p. 13.

¹¹⁶⁸ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer*, op.cit., p. 41.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 84.

« Brusquement, elle me fixa. Ses yeux étaient recouverts d'une pellicule brillante. Bientôt, celle-ci se déchira et des larmes dessinèrent des sillons le long de ses joues poudrées. C'est comme ça que tu me vois ? interrogea-t-elle sans colère. Puis elle se leva, traversa le salon et monta à sa chambre. Je n'avais jamais vu pleurer ma mère¹¹⁷⁰. »

Maryse Condé éclaire mieux cet épisode dans un entretien où elle confie :

« Je crois qu'il y a une histoire que je raconte très souvent à ce sujet. Chaque année, on fêtait en grande pompe l'anniversaire de ma mère. Tout le monde faisait des poèmes, des pièces de théâtre, des saynètes en son honneur... mais toujours, c'étaient des poèmes de louange où l'on disait qu'elle était la plus merveilleuse des femmes. En fait, moi qui la connaissais et qui l'aimais beaucoup, je savais aussi qu'elle pouvait être très dure, qu'elle pouvait être très désagréable, très cassante, même parfois un peu injuste. Donc, une année, j'étais petite encore mais je commençais tout de même à grandir, j'ai voulu lui écrire un poème, qui dise la vérité, un poème qui dise : "oui, tu es une femme merveilleuse mais aussi une sacrée emmerdeuse". C'est donc un poème comme cela que j'ai fait. Et quand je le lui ai lu, je me rappelle qu'elle a fondu en larmes. Donc, finalement, pour une enfant de dix ans, huit ans, neuf ans, faire pleurer sa mère... d'accord c'est douloureux ... mais c'est aussi un sacré moment de triomphe. On est petit, on est dépendant et pourtant on est arrivé à faire pleurer sa mère¹¹⁷¹. »

On le voit, dans ces deux contes cités, Maryse, à force de vouloir dresser une peinture fidèle d'êtres aimés, choque son entourage. Tentant d'exprimer « le mystère de l'amitié entre la cancre et la surdouée¹¹⁷² », ou pensant offrir un texte de premier choix en cadeau d'anniversaire à cette maman dont « la personnalité méritait le scribe¹¹⁷³ », rédaction « bâclée » ou réel effort littéraire, chaque essai véridique composé par la fillette manque son but et produit blessure et amertume. Elle en tirera néanmoins cette conclusion : « Je n'avais pas retenu ma leçon. Mes démêlés avec Yvelise ne m'avaient pas suffi. Il ne faut pas dire la vérité. Jamais. Jamais. À ceux qu'on aime. Il faut les peindre sous les plus brillantes couleurs. Leur donner à s'admirer. Leur faire croire ce qu'ils sont ce qu'ils ne sont pas¹¹⁷⁴. »

Dans le troisième conte « The bluesteye », la petite Maryse est elle-même victime de cet élan de recomposition que provoque l'écriture de la part de son amoureux d'enfance, Gilbert. Celui-ci « l'amour rend-il aveugle ? » s'applique sur un fort joli papier bleu à déclarer son inconditionnelle admiration pour les yeux prétendument bleus de Maryse :

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹¹⁷¹ Noëlle Carruggi, *Écrire en Maryse Condé, Entretien avec Maryse Condé New York*, 11 janvier 2009, p. 206.

¹¹⁷² *Ibid.* p. 41.

¹¹⁷³ *Ibid.* p. 82.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 85.

« [...] Gilbert me fit parvenir une lettre par le même messenger. Au premier coup d'œil, rien à redire. Elle était rédigée sur un fort joli papier bleu. Pas de pâtés d'encre. Les jambes en étaient fermes. S'ils avaient figuré sur un cahier d'exercices, la maîtresse la plus sévère aurait apprécié : "Excellente écriture". Je me mis à la lecture. Mon cœur battait à grand coup. Pourtant, dès les premières lignes, il s'arrêta: "Maryse adorée, pour moi, tu es la plus belle avec tes yeux bleus"¹¹⁷⁵. »

En parcourant la lettre de son amoureux, la fillette se met dans tous ses états :

« Je crus avoir mal lu. Yeux bleus ? Moi je courus jusqu'au cabinet de toilette et me regardai dans la glace. Pas de doute possible : mes yeux étaient marron foncé. Presque noirs. Pas même kako. Je revins dans ma chambre et m'assis sur mon lit. J'étais déconcertée. C'était comme si j'avais lu une lettre adressée à une autre personne. Tout au long du dîner, je fus si morose et silencieuse, contrairement à mes habitudes, que tout le monde s'inquiéta : Mon Dieu, est-ce que cette enfant-là ne fait pas un excès de fièvre ? Je remontais dans ma chambre et relus ma lettre. Les termes n'avaient pas changé : "Maryse adorée, pour moi, tu es la plus belle avec tes yeux bleus"¹¹⁷⁶. »

Cette déclaration à ces yeux bleus sème le doute chez la fillette qui se pose toutes sortes de questions : « Que s'était-il passé? Gilbert m'avait-il mal vu ? Est-ce qu'il avait voulu se moquer de moi ? Est-ce qu'il s'agissait d'un méchant jeu¹¹⁷⁷? » Ce qualificatif erroné "bleu" mettra fin à l'idylle naissante : « Ma colère monta, finit par déborder. Quand Julius se présenta pour la réponse, je lui remis un mot emphatique trouvé dans le Delly favori d'une de mes sœurs : "Gilbert, tout est fini entre nous"¹¹⁷⁸. »

A travers tous ces épisodes, on voit la petite Maryse grandir, se cogner aux joies et aux épreuves de la vie. Elle est décrite par ses enseignants, ses proches et particulièrement sa mère comme une malade du mensonge et de fabulation :

« Ma mythomanie inquiétait beaucoup ma mère. Mains jointes sur mon livre de prières, elle me forçait d'en demander pardon à mon ange gardien et de jurer de ne plus m'écarter de la vérité vraie, ce que je faisais avec contrition, du fond du cœur. Si je ne tenais pas ma promesse, c'est que je n'éprouvais de bonheur qu'au plus fort de ces divagations¹¹⁷⁹. »

La narratrice nous présente à maintes reprises des situations vraies où les grandes personnes n'ont guère voulu la croire. Ainsi donc, la mémoire de la petite Maryse témoigne pour le lecteur de l'injustice dont elle est victime ; en même temps elle met en garde contre le

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 65-66.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 70

fait de prendre pour argent comptant ce qui est raconté. Sur des gestes plus "délicats" – nous en avons rappelé un au chapitre précédent concernant son amie Anne-Marie : on doit battre les négresses – la fillette cherche des réponses auprès de son entourage qu'elle n'obtient pas. Le silence des adultes l'oblige à aller à la découverte des explications qu'on lui refuse :

« Désormais, je ravalai mes questions. Je ne demandai rien à Sandrino, car j'avais peur de son explication. Je devinais qu'un secret était caché au fond de mon passé, secret douloureux, secret honteux dont il aurait été inconvenant et peut-être dangereux de forcer la connaissance. Il valait mieux l'enfourir au fin fond de ma mémoire comme mon père et ma mère, comme tous les gens que nous fréquentions, semblaient l'avoir fait¹¹⁸⁰. »

Si le genre contigue détourné et l'épigraphe choisie de Proust suggèrent que le livre est composé de souvenirs accumulés tout au long de son enfance et de son adolescence, le fait de les écrire en modifie la nature et la portée et donne poids et efficacité au projet autobiographique.

Maryse Condé en choisissant de ne pas nommer le personnage de l'enfant dans son récit nous interpelle sur l'usage qu'elle fait de la première personne qui est par excellence celle de l'autobiographie. En effet, le roman du « Je » est sans conteste la forme du récit autobiographique ou le sujet énonçant raconte sa propre histoire dans le texte sans se nommer ; en témoignent, dans l'histoire littéraire, *Les Confessions*¹¹⁸¹ de Jean-Jacques Rousseau, *L'Enfant noir*¹¹⁸² de Camara Laye et *W ou le souvenir d'enfance*¹¹⁸³ de Georges Perec. Danielle Delteil écrit : « Tout "Je" cache deux instances, le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation – le personnage et le narrateur¹¹⁸⁴. » On sait aussi que l'usage du « Je » dans un texte devient polyphonique. Le je de Maryse Condé est bien un autre pour reprendre la formule de Rimbaud reprise par Philippe Lejeune¹¹⁸⁵. Ce « Je » peut renvoyer soit à l'auteure elle-même, soit au lecteur, soit à un membre de la famille soit à la communauté toute entière. Auteur, acteur, personnage et écrivain, le « Je » assume toutes leurs fonctions dans un texte. Philippe Lejeune remarque : « la première personne, telle qu'elle est employée dans

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁸¹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1782.

¹¹⁸² Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

¹¹⁸³ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

¹¹⁸⁴ Danielle Delteil, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon » dans, *Littératures autobiographiques de la francophonie*, [dir. Martine Mathieu.], Actes du colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 mai 1994, Paris L'Harmattan, 1996, p.72.

¹¹⁸⁵ Philippe Lejeune, *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, 1980. Dans l'avant-propos, P. Lejeune écrit : « Si je est un autre, ce n'est pas seulement parce que son énonciation cache des instances multiples : c'est que tout récit de vie n'est qu'une reprise ou une transformation de formes de vie préexistantes », p. 9.

l'autobiographie, laisse souvent dans l'indécision l'identité du destinataire. Dialogue intérieur et communication littéraire se confondent¹¹⁸⁶. »

Dans le cas qui nous occupe l'utilisation de la première personne dans *Le cœur à rire et à pleurer* renvoie à une triple identité : l'écrivaine se pose à la fois comme sujet de l'énonciation, narratrice et personnage principal de son récit d'enfance et crée, conjointement, un effet de miroir entre l'adulte et l'enfant. Celui-ci « joue le fait qu'il est deux » pour reprendre les propos de Philippe Lejeune¹¹⁸⁷, alors qu'il ne s'agit que d'une seule personne. Écrire sur l'enfance c'est déjà créer un personnage enfant dans le texte et choisir de le faire parler ou de parler à sa place. Mais chez Maryse Condé, tout est construit autour d'un « Je » qui donne l'illusion d'une représentation à la fois de l'enfant et de l'adulte. C'est l'adulte qui parle à la fois pour elle et à la place de l'enfant : ce scénario fabrique la voix de l'enfant et exhibe le travail de transformation de l'écriture et du temps écoulé. En exhibant les masques dès le titre et la citation de Proust, on n'a aucun mal à se situer dans « un récit autobiographique classique où la voix du narrateur adulte domine et organise le texte, met en scène la perspective de l'enfant, ne lui laisse guère la parole. L'enfance n'apparaît ici qu'à travers la mémoire actuelle de l'adulte¹¹⁸⁸. »

On peut lire dans le texte plusieurs séquences narratives où l'écrivaine adulte donne son point de vue sur les événements racontés : « Pourquoi, à plus de cinquante ans de distance, l'image de ce ramequin bleu liséré d'or empli d'un délice onctueux auquel je n'ai pas pu goûter passe et repasse devant mes yeux, symbole de tout ce que j'ai désiré et n'ai pas obtenu¹¹⁸⁹ ? » On constate que Proust n'est pas seulement le point de départ de la réflexion sur la mémoire et l'écriture mais qu'il resurgit dans cette réminiscence qui rappelle l'épisode de la madeleine dans *A la recherche du temps perdu*. Dans un autre passage, on voit comment l'auteure manifeste son désir de prêter au « Je » la faculté de raconter les événements de l'enfance comme s'ils se déroulaient à l'instant de l'écriture parce qu'ils lui permettent d'éclairer une interrogation qui a traversé toute son œuvre, celle des rapports de domination, des rapports des Noirs et des Blancs, de l'assimilation et de la résignation :

« Aujourd'hui, je me demande si cette rencontre ne fut pas surnaturelle. Puisque tant de vieilles haines, de vieilles peurs jamais liquidées demeurent ensevelies dans la terre de nos pays, je me

¹¹⁸⁶ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, op.cit., p. 36.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, 10.

¹¹⁸⁹ Maryse Condé, *Le Cœur à rire et à pleurer*, op.cit., p. 76.

demande si Anne-Marie et moi, nous n'avons pas été, l'espace de nos prétendus jeux, les réincarnations miniatures d'une maîtresse et son esclave souffre-douleur. Sinon comment expliquer ma docilité à moi si rebelle¹¹⁹⁰ ? »

Une autre manière de procéder pour parler d'elle par la bouche d'autres personnages, de se décrire comme eux la voient et de rapporter les propos qu'elle entend sur son compte. Ainsi elle rapporte des propos de Français de France :

« Elle est mignonne, la petite négresse ! Ce n'était pas le mot "négresse" qui me brûlait. En ce temps-là, il était usuel. C'était le ton. Surprise. J'étais une surprise. L'exception d'une race que les Blancs s'obstinaient à croire repoussante et barbare¹¹⁹¹. »

On voit bien ainsi par ces deux derniers exemples combien l'autobiographe tourne autour de la circonscription de l'identité pour essayer de comprendre comment la prise de conscience s'est faite très progressivement de l'enfance à l'adolescence par tous ces petits faits vrais. L'adulte sait ce qu'elle est et assume pleinement son identité ; l'enfant, elle, était dans le questionnement et l'indécision. La manière de procéder tente de mimer la prise de conscience progressive.

Maryse Condé signe un pacte autobiographique à sa manière par son titre ; elle le confirme dans le récit. Elle embarque le lecteur dans l'univers de toute une famille, celle des Boucolon, marquée par une histoire, des rêves et des impasses. Ainsi d'un déménagement pour faire correspondre habitat et statut social :

« Mes Parents y avaient emménagé quelques mois avant ma naissance quand rester rue Condé ne convenait plus ni à leur quantité d'enfants ni surtout à leur nouveau standing. Mon père venait d'être décoré de la Légion d'honneur, je ne sais pas pourquoi, et ma mère avait fièrement cousu des rubans à toutes boutonnières. Elle se tenait les côtes de rire en rapportant la question d'une curieuse: Monsieur Boucolon, c'est quoi ce fil rouge sur votre veste¹¹⁹² ? »

Son patronyme de naissance s'inscrit dans le texte par l'appellation du père. De manière curieuse son patronyme de mariage apparaît déjà dans le nom de la rue... Mariée à Mamadou Condé, Maryse Condé a conservé ce patronyme second comme nom d'écrivaine :

« Je l'ai gardé parce que j'avais commencé à écrire sous ce nom et que j'ai divorcé très tard. Condé ne voulait pas divorcer. Je regrette un peu ce nom. J'étais déjà en mauvais termes avec Condé quand j'ai

¹¹⁹⁰*Ibid.*, p. 51.

¹¹⁹¹*Ibid.*, p. 114.

¹¹⁹²*Ibid.*, p. 61.

commencé à écrire et à ce moment-là, j'aurais donc dû reprendre mon nom de jeune fille : Boucolon. Mais je n'y ai pas pensé¹¹⁹³. »

L'inscription de son nom Boucolon renforce le pacte de vérité. Il apparaît assez tôt dans le texte avant même d'être le nom du père : « À quelques jours de là, comme, un après-midi, je traînais bonne dernière de la troupe à mon habitude, je me trouvais nez à nez avec un garçon massif et haut, en tout cas c'est ainsi qu'il me parut. Il murmura de manière à ce que je sois la seule à l'entendre : Bou-co-lon¹¹⁹⁴. » On peut noter aussi dans le texte plusieurs mentions de son prénom, Maryse. Comme cette interpellation d'un professeur au lycée Fénelon à Paris : « Maryse, faites-nous un exposé sur un livre de votre pays¹¹⁹⁵. » Interpellation qui la plonge dans l'embarras, elle qui appartient à une famille qui a tout fait pour oublier ses origines. C'est l'occasion pour l'écrivaine de rendre hommage à ses enseignants d'alors : « (À) Paris, lorsque j'ai poursuivi mes études au lycée Fénelon, c'est en hypokhâgne que j'ai rencontré des profs absolument remarquables qui donnaient goût de penser¹¹⁹⁶. » Elle met du temps à trouver sa voie dans les études supérieures :

« En novembre, je rejoignis la Sorbonne comme un prisonnier touché à la terre de son évasion. Je me coulai, anonyme et radieuse, dans ses amphithéâtres surpeuplés. D'un coup de pied, j'envoyai valdinguer les lettres classiques. Finis le latin, le grec, le vieux français, le moyen français. J'optai pour des études d'anglais. C'était tout de même moins poussiéreux. [...] ¹¹⁹⁷. »

Adulte, elle dit regretter ce choix de l'anglais contre l'Histoire. Elle confie dans un entretien: « Étudiante je rêvais de devenir une historienne. Mais j'étais trop paresseuse (*voir Le Cœur à rire et à pleurer*). Je ne me suis jamais guérie de cette fascination pour l'Histoire. C'est comme un cinéaste qui aimerait faire des films d'époque¹¹⁹⁸. » Ce désir d'Histoire, on sait, nous lecteurs de son œuvre, qu'elle l'a transposé dans ses fictions qui toutes, peu ou prou, sont construites à partir d'une documentation historique, qu'on pense à *Ségou*, à *Tituba*, à *La Migration des cœurs*. Le récit *Le Cœur à rire et à pleurer* donne des repères sur le parcours de Maryse Boucolon devenue l'écrivaine Maryse Condé. Cette autobiographie atypique qui précède le changement de nom récupère le patronyme d'origine et lui donne ses pilotis.

¹¹⁹³ Françoise Pfaff, *Entretien avec Maryse Condé, op.cit.*, p. 51.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹¹⁹⁶ Françoise Pfaff, *Entretien avec Maryse Condé, op.cit.*, p. 15.

¹¹⁹⁷ Maryse Condé, *Le cœur à rire et à pleurer, op.cit.*, p. 147.

¹¹⁹⁸ Lisa Pignot, *Entretien avec Maryse Condé, op.cit.*, p. 4.

1.3- Comment dire l'enfance ? *Tu, c'est l'enfance*

« L'autobiographie est *a priori* le règne du Je¹¹⁹⁹ », écrit Hélène Müller. Or nous avons vu précédemment que Daniel Maximin opte pour la seconde personne dès le titre. Cette forme inhabituelle de l'énonciation du roman a été la marque de Michel Butor dans *La Modification* en 1957. Un peu plus tard, en 1964, il écrivait dans *Essais sur le roman* :

« Les romans sont habituellement écrits à la troisième ou à la première personne, et nous savons bien que le choix de l'une de ces formes n'est nullement indifférent ; ce n'est pas tout à fait la même chose qui peut nous être raconté dans l'un ou l'autre cas, et surtout notre situation de lecteur par rapport à ce qu'on nous dit est transformée¹²⁰⁰. »

Lui-même avait exploré une troisième voie avec le « vous » dans son roman de 1957. La question de l'énonciation a été un débat de ceux qu'on a nommé les nouveaux romanciers alors et Nathalie Sarraute parle dans *L'Ere du soupçon* en 1956, de « l'anonymat de la première personne du singulier ». Elle fait remarquer que :

« Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce "je" tout puissant¹²⁰¹. »

Le « Tu » permettrait donc une distance masquée par l'usage inflationniste du « je ». Georges Perec publie, dix ans plus tard, *Un homme qui dort*, roman écrit aussi à la deuxième personne du singulier « Tu ». Ces récits Philippe Lejeune¹²⁰² les a considérés comme des

¹¹⁹⁹ Hélène Müller, « Miroir et mémoire. La deuxième personne et l'autobiographie : *Trame d'enfance* de Christa Wolf et *Enfance* de Nathalie Sarraute », *TRANS-* [En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009, consulté le 04 novembre 2012. URL : <http://trans.revues.org/307>, p. 1. Plus loin, elle écrit que rares sont les textes rédigés à la deuxième personne comme *La Modification* de Michel Butor. Le roman, à vrai dire, peut très bien se passer de la deuxième personne. La plupart des études narratologiques qui l'abordent se concentrent sur les fonctions du narrataire ou du lecteur, implicite, virtuel ou même réel, c'est-à-dire d'un interlocuteur, d'un « autre ». Comme le résume Michel Butor dans son article sur « l'emploi des pronoms personnels dans le roman » : « À l'intérieur de l'univers romanesque, la troisième personne « représente » cet univers en tant qu'il est différent de l'auteur et du lecteur, la première représente l'auteur, la seconde le lecteur... »

¹²⁰⁰ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, p.73.

¹²⁰¹ Catherine Durvy, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Ellipses Edition Marketing S.A., 2007, p. 43.

¹²⁰² Dans *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune remarque : « Même si l'on reste dans le registre personnel (1^{re}/2^e personnes), il est évident qu'il est fort possible d'écrire autrement qu'à la première personne. Qui m'empêcherait d'écrire ma vie en me nommant tu ? Dans le registre de la fiction, la chose a été pratiquée par Michel Butor dans *La Modification*, par Georges Perec dans *Un homme qui dort*. On ne connaît pas d'autobiographies qui aient été écrites ainsi entièrement ; mais le procédé apparaît parfois de manière fugitive dans des discours que le narrateur adresse au personnage qu'il fut, soit pour le reconforter s'il est en mauvaise posture, soit pour le surnommer ou le répudier. De là à un récit, il y a une distance, certes mais la chose est

autobiographies à la deuxième personne. Est-ce en référence à ce débat littéraire que Maximin utilise le « tu » ? C'est peu probable. Il semble plutôt que, comme les deux romanciers de notre corpus, que nous venons d'étudier, il trouve dans ce jeu des deux personnes verbales, « Je/Tu », une façon d'exprimer distance, vérité psychologique mais pas nécessairement factuelle, restitution sensible de ce qui a fait de lui cet artiste de l'écriture, forgé par les quatre éléments trouvant leur actualisation dans son univers d'enfance. On peut donner quelques exemples de cette cascade de « tu » qui oblige le lecteur à entendre puisqu'habituellement le tu lui est destiné : « tu étais un peu trop petit¹²⁰³... » ; « tu dormais profondément quand les parents nous réveillés¹²⁰⁴ » ; « tu ne croyais pas, comme souvent les enfants, que tous les écrivains étaient au cimetière¹²⁰⁵ » ; « tu avais retrouvé la même énigme dans une de tes belles lectures d'enfance¹²⁰⁶... » ; « tu as pensé à ta mère, à ta grand-mère et à tes sœurs¹²⁰⁷... »

Le titre *Tu, c'est l'enfance* annonce déjà le détournement de l'énonciation autobiographique traditionnelle. Patrizia Oppici remarque :

« L'autobiographie se décline à la deuxième personne, en escamotant un Je qui apparaît uniquement dans les passages où c'est le narrateur adulte qui s'exprime : "j'ai toujours gardé en mémoire..." ; "j'ai souvent pensé..." Autrement dit, "je" est un tu enrichi par l'épaisseur du temps, que "tu" ignore encore. Puisque "tu" raconte la souriante épopée d'une famille de sept enfants, avec parents, grands-parents, sans compter les oncles et les cousins, il se transforme assez souvent en nous qui peut désigner l'ensemble de la famille¹²⁰⁸. »

Peu habitué à ce type de lecture, le lecteur perd parfois pied entre le « il » du récit classique et le « tu » de l'enfant restitué :

« Notre père continuait sa navette entre la mairie et la maison. Je le revois avec ma mère, juste au moment où la nuit allait couvrir le volcan, scruter ensemble une dernière fois le sommet, [...]. Tu t'es réveillé au milieu de la nuit. Au lieu d'uriner dans le pot de chambre, tu as ouvert doucement la grosse porte qui donnait sur la cuisine pour aller au cabinet situé au fond du balcon¹²⁰⁹. »

Le lecteur revient sur ses pas, relit pour repérer les voix. Conventionnellement, la deuxième personne est celle qui, dans un texte, reçoit le message : elle est associée au

possible. Ce type de récit manifeste clairement, au niveau de l'énonciation, la différence du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé traité comme destinataire du récit. », *op. cit.*, p. 17.

¹²⁰³ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, *op.cit.*, p. 16.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹²⁰⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 175.

¹²⁰⁸ Patrizia Oppici dans, *Des îles en archipel... Flottement autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Peter Lang SA, Berlin, 2008, pp. 253-254.

¹²⁰⁹ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, *op.cit.*, p. 59.

destinataire du message. Réinvestir cette personne verbale dans le cadre de l'énonciation notamment comme quelque chose de l'ordre d'un énonciateur, celui qui prend en charge la parole dans le récit, n'était pas chose aisée. Cette pratique participe des ruses de l'écriture de soi ou de l'écriture du souvenir pour éviter l'auto-centrement. Hélène Müller écrit : « À première vue, la deuxième personne ne saurait avoir de place dans l'autobiographie, règne sans partage du "Je"¹²¹⁰. » Si cette assertion est exacte, il est légitime de se poser la question de l'inclusion du récit d'enfance de Daniel Maximin dans la nébuleuse autobiographique. Plusieurs passages de ce « tu » mettent le doigt sur la « vérité » d'enfance qui est recherchée :

« Tu distinguais mal pourtant entre l'amie et l'ennemie, la mer du rêve et l'océan du cauchemar. N'ayant pas de parents dans les communes marines, tu n'allais pas souvent en excursion à la mer, en dehors des voyages scolaires et des expéditions traditionnelles de Pâques et de Pentecôte. Mais tu percevais au fond de ton cœur la conscience de cette puissante aspiration hors des cales¹²¹¹... »

Comme le constate Philippe Lejeune : « le discours autobiographique à la seconde personne est une figure plus courante que celui à la troisième personne. [...]. Elle est également habituelle, sur courte distance, dans des examens de conscience ou de bilans : on instruit son propre procès, on parle à son soi comme si on était son surmoi¹²¹². »

Pour Daniel Maximin, l'acte d'écriture en littérature ne peut être une transcription du réel. L'autobiographie participe, elle aussi, d'une recreation. Ce n'est pas une question de mensonge et de vérité telle que l'énonce le discours moral mais une question de transposition artistique :

« Il faut essayer de trouver dans les mots autre chose que le sens propre. [...] jouer avec les mots signifie trouver des mots différents à l'intérieur des mots. Le langage ne doit pas être pris trop au sérieux parce que ce qui doit être trop sérieux est son usage, et non la simple confiance dans un code qui est offert comme étant la simple traduction transparente de ce qu'on a à dire. Il faut savoir que le langage peut être mensonge et il faut pouvoir travailler avec. Voilà ce que signifie, pour moi, jouer sérieusement avec le langage¹²¹³. »

¹²¹⁰ Hélène Müller, « Miroir et mémoire. La deuxième personne et l'autobiographie : *Trame d'enfance* de Christa Wolf et *Enfance* de Nathalie Sarraute », *art.cit.*, p. 10

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 120.

¹²¹² Lejeune, *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature aux médias*, *op.cit.*, p. 36. Philippe Lejeune précise que « l'autobiographie à la seconde personne n'est pas un genre, mais simplement une figure qui peut être utilisée de la manière la plus variée, selon que l'on emploie le Tu (examen de conscience) ou le Vous (qui mime le discours social du réquisitoire ou de l'adresse académique) ; selon l'extension donnée à la figure, et le type de rapports qu'elle entretient avec les autres sections du texte ; selon que le "Je" qui dit "Tu" reste implicite ou émerge textuellement en manifestant un dédoublement ou en enclenchant un dialogue à plusieurs voix, etc. » p. 36.

¹²¹³ Paola Ghinelli, *Archipels littéraires, Chamoiseau, Condé, Confiant, Brival, Maximin, Laferrrière, Pineau, Dalember, Agnant*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005, p. 90.

La littérature se conçoit comme une œuvre ouverte qui laisse la possibilité d'un sens pluriel. Autrement formulé, l'écrivain a l'ambition et la volonté de créer et de transformer la langue afin de faire signifier le réel au-delà des apparences. Cette mise au jour peut procurer une certaine jouissance esthétique par l'invention et l'activation de l'imaginaire qu'elle engendre. L'écrivain est celui qui dépasse les formes habituelles pour faire véritablement chanter la langue et la mémoire.

C'est pourquoi, le projet autobiographique de Daniel Maximin ne s'inscrit pas dans un pacte autobiographique explicite, mais implicite à partir de cet usage double du « Tu », tout à la fois l'enfant et le lecteur. Daniel Maximin construit un texte en partie à la deuxième personne pour ne pas esquiver les marques subjectives trop visibles¹²¹⁴ et, en même temps, s'en distancer. Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune note que l'autobiographie n'emploie que « de manière fugitive » cette figure d'énonciation qu'est la deuxième personne¹²¹⁵ : ce qui n'est pas vrai pour Maximin qui maintient une énonciation à la deuxième personne instaurant un dialogue entre le narrateur et le personnage, entre le narrateur et son narrataire :

« C'était le meilleur instituteur de l'école primaire, et toi, comme tu avais sauté deux classes, tu te retrouvais dans son cours moyen, en attendant tes dix ans, l'âge requis pour l'entrée en sixième. Et tu devais faire très attention à bien garder ta place de deuxième en classe comme à la maison. Car tu n'enviais ni les droits ni les devoirs d'aînesse de ton frère, et tu n'avais aucun désir de compétition pour atteindre le rang trop exposé de premier. Meilleur que lui à l'école, tu aspirais plutôt à ses talents innés de musicien, et te sentais solidaire de sa liberté surveillée et de sa révolte déjà sourde contre l'école des pères et des maîtres, forgerons de leurs propres rêves sur l'enclume de nos cerveaux d'enfants¹²¹⁶. »

Daniel Maximin donne des informations et les commente dans le même temps (la place non enviée de premier à l'école et dans la famille et solidarité avec l'aîné). Ce texte est bien autobiographique selon les modifications de sa définition initiale que propose Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* :

« J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que

¹²¹⁴ On peut penser ici aux remarques de Benveniste : au sujet de l'énonciation à la deuxième personne « tu » qu'il définit comme « la personne non subjective » en face de la personne subjective que le « je » représente. La deuxième personne peut donc désigner soit un interlocuteur déterminé, soit une personne fictive », dans « *Structure des relations de personne dans le verbe* », p. 232.

¹²¹⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op.cit. , p. 17.

¹²¹⁶ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., p. 152.

l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins ne pas l'affirmer¹²¹⁷.»

Chez Maximin, il n'y a ni à soupçonner ni à entamer une enquête policière dans la mesure où il n'a jamais masqué la matière autobiographique de son récit, tout comme les deux auteurs précédents. C'est la notion de transposition, inhérente même à l'acte d'écriture et non celle de reflet ou de reproduction qui doit être sans cesse à l'esprit. Donnons-en quelques exemples :

« Depuis quelques mois, tu avais des velléités artistiques, malgré ta gaucherie, et tu te plaisais à peindre de temps en temps, sur des cartons d'emballage ou de grandes feuilles de papiers-banane que ton père rapportait du bureau¹²¹⁸. »

« Pour une fête scolaire de fin d'année, tu avais interprété un avocat au tribunal, en prenant à cœur ton rôle de justicier face au procureur avec une telle passion qu'il est resté dans la mémoire familiale, immortalisé par une de tes plus anciennes photos, dans le beau costume confectionné par ta mère¹²¹⁹. »

« Ton premier grand tremblement de terre, celui dont tu sentiras toujours la vibration sous tes pieds, dans ta maison d'enfance qui faillit s'écrouler¹²²⁰. »

Ces trois séquences narratives peuvent être mises en lien avec ce que l'on sait de l'écrivain : son désir d'une activité artistique autre que l'écriture, sa capacité d'orateur qui double la transmission de ses œuvres, l'importance de la géographie de l'île dans son imaginaire. Philippe Lejeune souligne que l'exactitude factuelle n'est pas indispensable à l'autobiographie ; il met davantage l'accent sur l'effort d'écriture, de recomposition du moi-passé par le moi-présent.

La question de la réception du texte littéraire serait en dernier ressort le seul moyen de valider au mieux la question de l'autobiographie dans *Tu, c'est l'enfance* dont l'écriture brouille les pistes d'une autobiographie explicite, parce que la fiction dessine la fonction d'un lecteur actif. Le lecteur serait la seule instance capable de voir que *Tu, c'est l'enfance* est une autobiographie et montre bien que la ruse est la caractéristique principale du cadre discursif de *Tu, c'est l'enfance*. Philippe Lejeune écrit :

« [...] Si je me parle en me disant Tu, je donne en même temps cette énonciation dépliée en spectacle à un tir, l'éventuel auditeur ou lecteur : celui-ci assiste à un discours qui lui est destiné, même s'il ne lui est plus adressé. L'énonciation s'est théâtralisée : elle n'a pu se

¹²¹⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op.cit. , p. 25.

¹²¹⁸ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., p. 41.

¹²¹⁹ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 76.

déployer ainsi que parce qu'une rampe imaginaire lui garantit son unité et sa relation avec son ultime destinataire¹²²¹. »

C'est un trait dominant de l'autobiographie que d'interpeller le lecteur, de le prendre à témoin ou de le mettre à contribution. Daniel Maximin qui dévoile son identité dans ses pérégrinations livresques donne des clefs au lecteur pour ne pas douter qu'il s'agit bien évidemment de lui. Ainsi de la date de naissance du poète lu par le père :

« Un jour, alors que tu feuilletais distraitemment un recueil de poésie trouvé sur la table de ton père, sans t'arrêter au sens trop difficile, tu découvrais que la date de naissance du poète était identique à la tienne : le 9 avril ! Du coup, ce livre-ancien se mua en un livre-frère, que tu rouvris avec empressement pour y trouver quelque message fraternel¹²²². »

Le lecteur attend du narrateur la légitimation de son identité : la double option de l'énonciation est une stratégie dont le rôle dans *Tu, c'est l'enfance* paraît fondamental. Daniel Maximin veut parvenir à saisir une image stable et cohérente de son moi. Ce dédoublement du sujet de l'énonciation construit l'image d'un rapport à soi complexe. Ainsi, ce lecteur qui connaît l'œuvre ultérieure de Daniel Maximin, qui est familier avec ses textes, est amené à élaborer, à partir des données textuelles, une figure de l'auteur ou à reconstituer l'identité du « je » que l'auteur esquisse à partir des éléments autobiographiques essaimés dans le récit. En effet, le paragraphe qui suit et décrit l'enfant comme le meilleur en français confirme ce qu'est devenu l'auteur actuel, l'écrivain de maintenant :

« Tu sentais confusément que les libertés de l'imagination ne pouvaient s'accommoder des spéculations de rangs et de classements. Malgré tes premiers prix de français et de récitation, il te fallait veiller à conserver des faiblesses en calcul ; heureusement ton ami Michel, le fils du directeur de l'école, collectionnant les dix sur dix en calcul, s'était installé dans ce rôle de prix d'excellence, que maîtres et parents avaient pris l'habitude de ne plus exiger de toi. Tu en étais capable à leurs yeux, mais pas aux tiens, trop myopes pour suivre un chemin balisé, à l'instar du colibri fufou¹²²³. »

La deuxième personne permet d'inscrire en conduite volontairement arrêtée, des aléas de la scolarité qui n'ont sans doute pas été alors consciemment vécus ou délibérément voulus. En même temps, racontés ainsi, ils annoncent la future personnalité littéraire que l'adulte est devenu. Le « Tu » n'est pas un masque mais au contraire un révélateur des traits saillants d'une personnalité. De la même manière que l'on se gardera de confondre l'auteur et le narrateur, on n'assimilera pas l'auteur au personnage. Si l'on prend l'autobiographie

¹²²¹ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, op.cit., p. 37.

¹²²² *Ibid.*, p. 146.

¹²²³ *Ibid.*, pp. 152-153.

comme « l'écriture » de sa vie par une personne, le terme écriture dit bien transformation par rapport au réel vécu et on peut apprécier la démarche autrement. Aussi nous sentons-nous autorisés à retrouver les marques autobiographiques dans *Tu, c'est l'enfance*. Pour s'en convaincre, le récit d'enfance de Daniel Maximin s'écrit à partir du motif de la myopie qui est un biographème qui relève de la vie même de l'auteur. Les yeux myopes sont pour l'auteur une marque autobiographique. L'auteur livre ce qui a été et reste pour lui à la source de son caractère. La myopie devient révélatrice de bien plus qu'un défaut de vue. Elle est le leitmotiv de *Tu, c'est l'enfance*, se constituant comme signal de différence :

« Je réalise aujourd'hui que c'est avec ton cœur que tu la devinais, car tes yeux sans lunettes ne pouvaient en fait rien distinguer à cette distance : ta myopie ne serait découverte par ta maîtresse qu'après plusieurs semaines, intriguée de tes défaillances en divisions et en géographie, dues à l'éloignement du tableau de calcul et de la carte de France trônant sur le mur opposé à ton pupitre¹²²⁴. »

Cette même myopie devient son cheval de bataille. Dans le chapitre trois intitulé « l'eau », on apprend que cette myopie l'éloigne de la mer : « Tu n'aimes pas beaucoup la mer, car elle t'oblige à retirer tes lunettes pour te baigner¹²²⁵. » Elle a été un handicap puisqu'elle a failli lui coûter la vie : emporté au large par les vagues qui le submergent, l'enfant peine à distinguer le bord de la plage et le large :

« Tu es resté longtemps dans l'eau avec tes camarades, mais au moment de rebrousser chemin tu t'es rendu compte que tu dérivais vers le large et que tu ne distinguais plus la direction du large de celle de la plage. [...]. Le champ couvert par tes yeux myopes était si réduit que tu tournais-virais sans pouvoir repérer aucun indice de la bonne direction¹²²⁶. »

Heureusement que l'instinct de survie l'emporte et l'enfant parvient à regagner le bord. Cette myopie était le premier détail autobiographique écrit par Maximin dans une nouvelle sur l'enfance, analysée dans la première partie. Elle fonctionne, sémiologiquement, comme une relique du passé. Pour Daniel Maximin, cette myopie devient le support réconfortant de l'enfance, la trace même d'une portion de mémoire qu'il est vital de capter, de fixer devenant même un souvenir indélébile et prenant une signification qu'elle n'avait pas alors.

Le « Tu » met donc en scène une voix de l'enfance, sans garantie de reproduction factuelle mais dans une recherche de vérité de l'être. Le lecteur doit forger une image de l'autobiographe à la jonction des deux énonciations en miroir. Il convie à cette découverte

¹²²⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹²²⁶ *Ibid.*, p.137.

ludique le lecteur qui, à son tour, apprend à se connaître dans le jeu entre passé et présent de l'auteur. Le geste « oblique » pour reconstruire est gage de sincérité. Seul le lecteur peut renvoyer le récit en écho à l'auteur, que rien ne peut plus dès lors séparer du « Tu ». C'est donc au lecteur de dire « Tu » à cet auteur qui prend ses distances avec le « Je » pour expliciter son autobiographie. Véritable maître de l'écriture, Daniel Maximin dans *Tu, c'est l'enfance*, constitue ainsi une représentation de soi détournée qui s'inscrit dans un espace autobiographique fictionnel. On peut le lire à travers les souvenirs rapportés accompagnés de la deuxième personne :

« Tu avais proposé sur ce modèle que les trois aînés prennent le nom de *Colibris*, en raison de ton attachement à l'oiseau-mouche, ce petit volcan des airs auquel tu semblais tellement t'identifier qu'à la maison on te surnommait de son nom créole *Foufou*¹²²⁷. »

Le surnom de « colibri » vient compléter cette recherche. Daniel Maximin s'identifie au Colibri à la fois par le côté solaire de son caractère et à cause de sa myopie :

« Et toi, c'était le colibri. D'ailleurs le surnom de *Foufou*, nom créole de cet oiseau-mouche, t'avait été attribué par tes parents, sans doute à cause de ton énergie solaire, comme ils disaient, et aussi de la gaucherie venant de ta myopie : tu te cognais dans les meubles, confondais droite et gauche devant derrière, à l'image de ce petit oiseau de trois gramme seul capable de faire du surplace et de foncer à deux cents à l'heure en avant comme en arrière¹²²⁸. »

On a bien, avec ce récit une fiction autobiographique plutôt qu'une autobiographie classique. La question que l'on peut se poser c'est si l'autobiographie classique est encore possible pour un écrivain aujourd'hui. C'est pourquoi en paraphrasant l'idée de Philippe Lejeune de « fiction autobiographique », on peut dire qu'on assiste là à une opération mentale et créatrice qui engage toute la psychologie de Daniel Maximin à savoir, parler de soi, de ses parents, en choisissant les thèmes et les faits. La fiction agit de la sorte comme un révélateur discret, comme un relais de l'autobiographie. Les deux écrivains précédents procédaient de la même façon, avec des procédés en partie différents. On peut donc dire que *Tu, c'est l'enfance* est un récit autobiographique :

« Le jour du grand tremblement de terre, celui dont je sens toujours vibrer sous mes pieds le souvenir dans la maison de notre enfance¹²²⁹ »

« J'ai gardé souvenir d'un cadeau du troisième frère qui dépassait largement la taille de ses chaussures. Il faut dire que sa marraine était Kéty, l'amie d'enfance de notre mère, qui gâtait toujours très

¹²²⁷ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, op.cit., p. 27.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 65-66.

généreusement son premier filleul, dont on attendait avec grand intérêt l'anniversaire en octobre¹²³⁰. »

Ces souvenirs appartenant à l'idylle de l'enfance permettent à l'auteur de marquer son empreinte dans le récit, les souvenirs d'enfance devenant de la sorte ses marqueurs de parole qui trahissent la conscience de l'auteur.

Ce « Tu » qu'utilise Daniel Maximin désigne donc le personnage qui assume à la fois le rôle d'instance narratrice dans le récit, de personnage principal et même d'auteur. Dans l'œuvre de Daniel Maximin le « Tu » représente le « Je », la même personne mais à des époques différentes. L'auteur utilise l'embrayage¹²³¹ (tu=je), le récit à la deuxième personne qui n'est que le « Je » en faisant agir un personnage double de lui-même. Ainsi donc, chez Daniel Maximin, le « Tu » est un « Je » qu'il met en dialogue pour ne pas accréditer la fable qu'on peut atteindre la vérité mais seulement l'approcher et la donner à questionner. Il n'échappe pas à sa propre subjectivité : il en fait une donnée en évolution. Car tout biographe sait qu'il n'est plus question de se livrer dans l'exercice de l'écriture ni même de dire la vérité telle que vécue. Benveniste précise :

« Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme sujet, en renvoyant à lui-même comme "je" dans son discours. De ce fait, "je" pose une autre personne, celui qui tout extérieure qu'elle est à moi, devient mon écho auquel je dis tu et qui me dit tu¹²³². »

Ce qui revient à dire que, dans *Tu, c'est l'enfance*, il y a une tentative d'inversion des rôles. Le narrateur se pose comme sujet à la fois à travers le « Tu » et le « Je », ce qui implique qu'il est lui-même « Tu » et « Je » dans son discours. Alors, le « Tu » parle de lui en intégrant le point de vue de l'autre qui est le « Je » c'est donc là toute la problématique de l'intersubjectivité.

L'énonciation à la deuxième personne n'est pas la seule puisque la première personne est aussi utilisée comme nous le montrons dans nos analyses. C'est bien l'échange et l'inversion des rôles entre les deux premières personnes verbales, selon les moments du texte qui est la marque de la manière dont Daniel Maximin écrit son autobiographie. En utilisant le « Je » figure ultime de l'autobiographie qu'il oppose au « Tu » pour donner profondeur, densité et complexité au souvenir d'enfance, Daniel Maximin livre bien une partie de son

¹²³⁰ *Ibid.*, p.74-75.

¹²³¹ Embrayage : opération par laquelle le sujet fait retour à l'énonciation à partir du débrayage et identifie le sujet de l'énoncé avec l'instance d'énonciation. Il installe de ce fait les catégories personnelles de la première personne (je/tu), les déictiques spatiaux (ici/là), et temporels (maintenant/hier).

¹²³² Emile Benveniste, *Problème de linguistique générale I*, *Op.cit.*, p. 260.

existence. L'essentiel est de jouer le jeu de sa fiction, d'accepter de passer du « Je » au « Tu ». « Je » en effet, est la mémoire vivante et actuelle qui, en interrogeant « Tu », tente de se ressouvenir pour retrouver les traces d'un passé qui lui échappe et s'efface quelquefois de la mémoire de l'auteur:

« [...], nous ramassons des injures pour en faire des diamants... Dans ma mémoire, ce vers est toujours resté associé à la parure toute simple que portait notre mère au poignet, ces quatre bracelets de forçat en or blanc de Guyane dont le tintement signalait toujours sa présence, l'unique bijou que ma mère ait jamais porté, sans chaîne-forçat ni grain d'or ni collier-choux¹²³³. »

La mémoire de l'auteur se constitue dans le passage ci-dessus à la fois à travers le nous collectif, et par sa propre mémoire. Ce passage porte la trace d'une marque indélébile que Daniel Maximin garde jusqu'à l'âge adulte. Ce souvenir est celui des bijoux que portait sa mère qui devient un aveu autobiographique. En effet, l'autre manière de parler de sa vie dans le texte c'est de parler de ses proches, de sa famille et des autres membres de la communauté. Le récit fait sans cesse mention de sa famille, son père, sa mère, son grand-père¹²³⁴, ses frères ses oncles etc. C'est à travers ses parents que l'auteur actuel se décrit dans le texte, fait son portrait et se livre dans une confession autobiographique.

En choisissant d'écrire aussi son texte à la deuxième personne, Daniel Maximin refuse le seul « Je » de l'autobiographie et choisit pour son récit d'enfance une narration alternée remplissant bien le programme de l'incipit : « Tu, c'est l'enfance. Je c'est depuis¹²³⁵ ». Ainsi, l'emploi du « Je » est un moyen d'exprimer le regard adulte sur son passé. Celui du « Tu » remarque Suzanne Crosta, « sera pour l'adulte-écrivain le moyen d'interpeller l'enfant et de s'adresser à son passé retrouvé sans pour cela succomber aux charmes de l'enfant factice encore moins du faux-semblant. Ainsi l'adulte parlera en adulte à l'enfant et, plus rarement, emploiera le « Je » pour donner une actualité plus immédiate à sa narration¹²³⁶. »

Le « Tu » apparaît souvent dans la parole du « Je », du moins chaque fois que celui-ci parle comme en témoigne le passage qui suit :

« Pour toi, c'était justice rendue puisque tu avais appris à l'école que ce sont les volcans sous-marins qui salent la mer, et non, comme le racontait tante Ina, le Moulin Magique tournait indéfiniment dans un

¹²³³ *Ibid.*, p. 34.

¹²³⁴ Un exemple : « Tu avais aidé ton grand-père à ramasser les bris de verre, en lui proposant de l'aider à réparer les cadres en bois précieux. Je me rappelle ce long moment passé avec lui dans son établi ».

¹²³⁵ *Ibid.*

¹²³⁶ Suzanne Crosta, « *Récit d'enfance antillais* » (5), *Maronner le récit d'enfance : Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant, *op.cit.*, p. 6.

bateau coulé sous le poids de son sel. Je me souviens aussi d'un poème de Jacques Roumain, choisi par ton père parce que la maîtresse avait demandé de rapporter en classe un texte célébrant les bienfaits de la pluie¹²³⁷. »

La citation d'un vers de Saint-John Perse « Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus... » plaide pour cette remémoration si délicate à réaliser. Le « Tu » permet aussi de parler, de manière oblique, des anomalies de la vie socio-politique en Guadeloupe:

« À la marchande de lait, qui en parlait en concluant par le proverbe créole : *Chabonpafarin, farin pas chabon*, tu avais entendu ta grand-mère lui répondre : *la farine pétrit le pain, le charbon cuit le pain*, et tu avais acquiescé en silence, même si tu n'avais pas bien compris. Tu n'appréciais pas que tous les gendarmes de la caserne soient des Blancs, avec leurs ridicules shorts kaki, même si tu étais très content de la nouvelle institutrice du CM1, l'épouse bretonne d'un brigadier, plus active, plus belle et bien plus gentille que Mademoiselle Crocodile ! Tu étais choqué de constater qu'à l'église le premier rang était réservé aux grandes familles de Blancs-pays avec leur noms gravés sur le banc [...] ¹²³⁸. »

« Tu » est le personnage de l'enfance. Ce « Tu c'est l'enfance » est en réalité une période de l'enfance dont Daniel Maximin entend rendre compte par le « Je » narrateur adulte. Ce qui justifie le passage : « L'enfance, je ne l'ai pas très bien vue, mais toi, tu ne l'as jamais su. Tu n'avais pas encore de lunettes quand à cinq ans tu es monté sur le volcan pour la première fois¹²³⁹. »

Le « Je » joue une double fonction dans le récit et place l'enfant en spectateur et lui rappelle quelques séquences vécues sur l'enfance « Toi, c'était moi, à l'âge où l'on a plus d'avenir que de sous venir » dans l'exergue. Le « Je » narrateur adulte au moment où il écrit le récit sait que « la mémoire des événements appartient aux témoins qui les ont vécus, la morale à l'histoire, et l'enfance aux enfants¹²⁴⁰. » L'âge adulte ne peut se rappeler le parfum exact des souvenirs d'enfance car, écrit Daniel Maximin « Les descendants fidèles héritant d'un patrimoine de signes et d'amnésie que le temps enterre pour enraciner et ne laisser fleurir que des souvenirs vifs¹²⁴¹. » C'est pourquoi le « Tu, c'est l'enfance » c'est tenter de consigner quelques souvenirs de l'enfance par la mémoire sélective qui échoue quant à raconter l'enfance dans sa totalité. *Tu, c'est l'enfance* de Daniel Maximin met par le biais de la narration, un « Je » qui cherche à l'âge adulte à demeurer en contact avec son enfance perdue sans faire une totale confiance à la mémoire :

¹²³⁷*Ibid.*, p. 109.

¹²³⁸*Ibid.*, p. 124.

¹²³⁹*Ibid.*, p. 15.

¹²⁴⁰*Ibid.*, p. 177.

¹²⁴¹*Ibid.*, p. 177.

« Tout ce qu'il n'y aura plus, bonheur et maux initiateurs d'enfances ancrées, hésite à la fenêtre, entoure la maison, remonte le courant des instants ravivés, envoie l'étoile jusqu'à l'oiseau, pour un beau jour jeter l'encre sur la page d'écriture. Comme *Tu* disais : *Quand Je sera grand*¹²⁴²... »

« Tu » et « Je » permettent donc une reconstitution de la personne dans ce récit qui n'est autre que l'auteur lui-même, ce qui permet à une sorte d'aboutissement du projet autobiographique. Le « Tu » et le « Je » font une seule et même personne qui constitue l'identité de l'auteur qui esquisse ainsi son autobiographie. Il y a refus de penser qu'on puisse reconstruire entièrement les événements vécus. Le désir autobiographique est bien là mais se donne, pour advenir, des moyens différents de ceux pris par d'autres créateurs. De l'alternance à la dissociation, le « je/tu » devient fusion, comme dans ce passage :

« Toi, tu te souvenais de cette histoire héritée de la mémoire des Indiens Caraïbes que Man Tété nous racontait certains soirs : *le ciel avait été créé, mais le ciel n'avait pas de soutien, et ainsi sous le ciel la terre fut créée. Mais la terre n'avait pas de soutien, alors sous la terre le feu fut créé avec des milliers de balises d'yeux, d'étoiles, de lucioles pour éclairer les volcans*¹²⁴³...»

Le « Tu » de l'enfance et le « Je » de l'adulte sont témoins de l'histoire des Indiens Caraïbes que racontait Man Tété dans ce récit.

Plus loin, dans la séquence du tremblement de terre le « Je » de la conscience actuelle qui n'est autre que Daniel Maximin écrit : « ton île, telle une barque dans la tempête, je l'ai sentie brusquement frémir, tanguer, osciller, danser, prêt à déraider, brusquement charroyée sur une mer sans eau¹²⁴⁴. » On sait que dans l'histoire racontée dans ce récit le « Tu » est le seul personnage à avoir vécu le tremblement de terre. Le « Je » adulte, aurait, selon toute probabilité, senti le tremblement de terre, qui ne s'est pas produit deux fois, au même moment où le « tu » de l'enfance l'aurait subi. Mais les souvenirs tels que présentés sont également ceux du « Je ». Daniel Maximin, permet ainsi une identification parfaite et totale du « Tu » et du « Je » qui nous permet de lire la construction de sa propre personne. La phrase qui suit paraît encore plus explicite :

« [...] je crois avoir gardé le souvenir fugace de ta première impression déçue au réveil, devant cette éruption sournoise comme un cyclone nocturne, une éruption sans flammes qui se ressemblait à rien de ce que tes lectures, tes rêves et tes excursions t'avaient laissé imaginer¹²⁴⁵. »

¹²⁴²*Ibid.*, p. 177.

¹²⁴³ Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, *op.cit.*, p. 18.

¹²⁴⁴*Ibid.*, p. 65.

¹²⁴⁵*Ibid.*, p. 54.

On se rappelle aussi ce passage qui clôt le récit « la mémoire des événements appartient aux témoins¹²⁴⁶. » Il se trouve que, dans cette phrase, la mémoire et le souvenir appartiennent aux deux instances verbales. Dans la perspective autobiographique, ce récit est celui de l'adulte, soutenu par la silhouette de l'enfant, interpellée. Daniel Maximin contourne le projet autobiographique, il ne le refuse pas.

*

**

Ce premier chapitre de la troisième partie a voulu confronter le récit d'enfance à son genre-matrice, l'autobiographie. Il a été question de voir comment le récit d'enfance met en perspective ou développe la question autobiographique. Le récit d'enfance avant de devenir autonome, a longtemps parasité le genre autobiographique dans lequel il trouvait ses repères voire ses marques. Ayant trouvé son autonomie, le récit d'enfance est et reste un genre appartenant à l'autobiographie car les auteurs parlant de leur enfance passée écrivent en partie leur autobiographie. C'est dire qu'entre le récit d'enfance et l'autobiographie, la frontière est poreuse. On sait aussi que le récit d'enfance n'est qu'une construction par les écrivains pour parler de leur enfance devenue lointaine. Et cette perspective n'est possible qu'à l'âge adulte. Car, lorsque les auteurs de notre corpus se penchent sur l'enfance, c'est bien évidemment à un âge mûr qu'ils décident d'aborder le thème de l'enfance ayant pour la plupart déjà publié des œuvres de fiction. L'enfance qu'ils nous racontent est une construction montée à partir de pièces engrangées et d'absences reconstituées. Les adultes qu'ils sont ont réfléchi à un scénario par lequel ils pouvaient évoquer leur enfance. Pour y parvenir, chacun a créé un personnage d'enfant qui ne parle pas directement. Ce sont les auteurs qui parlent à la fois pour l'enfant qu'ils étaient et pour l'adulte qu'ils sont. Suzanne Crosta écrit :

« L'enfance est à divers degrés imaginée, inventée, créée à travers le prisme des expériences du passé et de la mémoire. Les enfants sont conçus en dehors de la communauté adulte, mais ils lui sont subordonnés, et cette position ambiguë permet une mise à distance des conventions et des comportements de la communauté¹²⁴⁷. »

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 177.

¹²⁴⁷ Suzanne Crosta, « Le récit d'enfance aux Antilles : quelques pistes de réflexion », dans *Voix plurielles*, revue électronique de l'APFUCC, 2005, p. 5.

Pour marquer l'écart entre l'enfant et l'adulte, les souvenirs de l'enfant sont au passé et utilisent le présent de narration pour exprimer leur point de vue à l'âge adulte au moment où ils écrivent. C'est bien évidemment cette perspective, celle où les auteurs parlent à la fois pour l'enfant et pour l'adulte, qui participe de l'aveu autobiographique qu'ils esquissent.

Ces récits d'enfance sont publiés à un âge mûr pour Condé et Maximin qui ne dérogent pas à la règle de la plupart des auteurs français. A 57 ans pour D. Maximin et 60 ans pour M. Condé, ces derniers nous donnent à lire leurs récits de vie après avoir déjà à leur actif une œuvre connue du public. Si M. Condé et D. Maximin dérogent à la règle des auteurs antillais qui écrivent les récits d'enfance à un âge relativement jeune, Patrick Chamoiseau, lui fait paraître son récit d'enfance à 38 ans. Ce récit n'est pas sa première publication sur la scène littéraire. Il est lui aussi déjà connu comme écrivain même s'il faut attendre 1992, année qui fit de lui l'heureux lauréat du prix Goncourt avec *Texaco*. Tous ces récits d'enfance sont des autobiographies qui rentrent dans un profil ciblé que Philippe Lejeune a appelé « récits d'enfance à l'ère du soupçon », des textes qui s'émancipent des autobiographies classiques.

Les modèles des récits d'enfance qu'ils nous proposent sont des véritables textes qui révolutionnent et apportent un nouveau regard sur le genre autobiographique. Patrick Chamoiseau utilise pour son récit d'enfance toute la gamme des personnes verbales. Mais il a une prédilection pour la troisième personne à travers laquelle il marque la distance avec l'enfant qu'il était et la première personne par laquelle il pose dans l'écriture l'adulte qu'il est. En nommant son personnage, Patrick Chamoiseau ruse avec l'autobiographie et sème une confusion car le négrillon personnage de l'enfant se substitue à l'auteur lui-même qui nous donne les souvenirs passés de l'enfance. Le « Je » qu'il oppose au personnage de l'enfant le négrillon devient révélateur même de l'autobiographie.

Maryse Condé pour sa part choisit la première personne à la fois pour le personnage de l'enfant et pour représenter l'adulte qu'elle est qui, à l'âge adulte nous raconte les premiers balbutiements d'une vie celle où l'être naît, se forme, grandit et évolue. Le « Je » crée juste un effet de miroir entre l'enfant et l'adulte mais devient une même et indivisible personne qui n'est autre que l'auteure elle-même en train de nous raconter l'enfance au passé et cherchant à retrouver les saveurs et les douceurs de l'enfance à travers le présent de narration. Ce « Je » unique devient le « Je » même de l'autobiographie parce qu'on lit dans le récit le point de vue de l'auteure mûre qui prime sur les événements narrés. C'est dans cette perspective qu'il est

possible de considérer *Le cœur à rire et à pleurer* comme récit autobiographique. Car le « Je » remplit en dernière ressort le triptyque auteur, personnage principal et narrateur dans le récit.

Daniel Maximin choisit la troisième voie de la narration du récit à la deuxième personne qu'il fait dialoguer avec la première personne pour contourner l'énonciation autobiographique habituelle. L'autobiographie est d'abord saisie à travers cette deuxième personne et à travers les souvenirs même se rapportant à l'enfance. Puis à travers le « Je », l'auteur se livre et met en exergue ses souvenirs qui se rapportent au motif de la myopie et de son surnom d'enfance *foufou*. Le « Je » et le « Tu » deviennent une seule et même personne qui trahit l'identité de l'auteur et qui fait tomber les masques de l'autobiographie dans ce récit.

Le « Je » de l'autobiographie que les auteurs refusent pour éviter de verser dans l'autobiographique classique devient une faille autobiographique dans leur récit d'enfance. On le voit, à travers leur récit d'enfance, ils réinventent le genre autobiographique. Cette question n'est plus donnée mais se trouve diffractée et même fragmentée. Ils dévient le pacte autobiographique qu'ils ne signent pas dès la couverture et détournent le projet autobiographique en utilisant plusieurs personnes verbales dans leur récit. La question de la vérité autobiographique est malmenée : elle met en évidence le fait que les auteurs ne sont pas tenus de dire la vérité. Ce qu'ils racontent n'est pas à considérer comme vérité au sens strict du terme. Pour tout dire, à travers le récit de leur propre enfance, les auteurs nous donnent la première partie de leur autobiographie qui débute par la naissance en passant par l'adolescence jusqu'à leur entrée dans l'âge adulte.

Les deux derniers chapitres sont sous-tendus par la question : ce travail créatif a-t-il été reconnu dans le champ littéraire ou le récit d'enfance n'est-il qu'un appendice dans la création de ces auteurs ? En somme, est-ce le récit d'enfance qui a assuré leur notoriété, voire leur célébrité ou l'inverse : on a prêté attention à leurs récits parce que c'était ceux d'auteurs déjà connus ?

Chapitre II :

Retour sur le parcours éditorial des trois écrivains étudiés

Ce coup d'œil éditorial peut être révélateur de l'intérêt que le public porte véritablement à l'enfance aux Antilles.

Le récit d'enfance de Patrick Chamoiseau *Antan d'enfance* a connu deux publications qui du point de vue de la réception mérite une analyse approfondie. Le texte fut d'abord publié pour la première fois en France aux éditions Hatier en 1990 et comptait 165 pages selon les archives et les données bibliographiques de la Bibliothèque Nationale de France. Avec cette première publication, le texte et son auteur reçoivent le Grand Prix Carbet de la Caraïbe en 1990. Patrick Chamoiseau fut le premier lauréat de ce prix après sa création :

« Fondé à l'initiative de la revue Carbet et placé sous la direction d'Édouard Glissant, qui en a réuni le jury, et concrètement pris en charge par Serge Domi et l'Association Carbet de 1990 à 1993, puis de 1994 à 2006 par Gérard Delver et l'Association Tout-Monde de Guadeloupe, et à partir de 2007 par l'Institut du Tout-monde, le Prix Carbet fêtait en 2009 sa vingtième année d'existence, période pendant laquelle, par un travail de reconnaissance, de mise en relation et d'enseignement, les membres du jury de ce Prix ont contribué à l'ouverture de nos réalités les unes sur les autres et à la reconnaissance de nos littératures¹²⁴⁸. »

Ce prix devenu Le Prix Carbet de la Caraïbe et du Tout-Monde depuis 2006, vise bien évidemment à « récompenser et promouvoir une œuvre de réflexion ou de fiction illustrant l'unité-diversité de la Caraïbe et des Amériques¹²⁴⁹. » Édouard Glissant qui a longtemps présidé ce prix souligne :

« Le Prix Carbet de la Caraïbe contribue chaque année à illustrer et raviver la force de création, les imprévus de l'imaginaire, surgis de cet archipel et de ses prolongements, la parole née de tant d'énergies qui là se sont rencontrées et désormais se reconnaissent, entre les visions à grand espace des Amériques et la poussée flamboyante des Afriques. Les littératures du monde semblent ainsi se parfaire et se compléter, mais comme autant de champs qui seraient des plaques tectoniques, dont les contacts fulgurent, dont les éruptions et les tremblements dessinent pour les humanités contemporaines une géographie nouvelle, à la fois urgente et menacée. Nous ne suivons pas avec rigueur ni précision les tracées de ces avancements, nous ne démêlons pas avec une science impeccable les détours de leurs

¹²⁴⁸ Édouard Glissant, « Les itinéraires d'un Prix littéraires », dans *Une nouvelle région du monde*, 2006, Document consulté sur le 22/05/ 2015 sur le site, <http://www.tout-monde.com/prixcarbet.html>, Prix Carbet de la caraïbe et du Tout-Monde.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, « Le lauréat du Prix Carbet de la Caraïbe et du Tout-Monde recevra un chèque de 5000 euro (depuis 2009, sous l'impulsion du président de la Région Martinique) et un trophée en souvenir de la manifestation. »

langages, nouveaux ou traditionnels, composites ou ataviques, créoles enfin, mais nous éprouvons partout l'intuition de leurs nécessaires connivences¹²⁵⁰.

Patrick Chamoiseau a reçu ce prix pour l'ensemble de son œuvre. Entre 1990 et 1993, Patrick Chamoiseau fait paraître *Texaco* qui reçoit le prix Goncourt qui le fait connaître au grand public. Ce prix littéraire confirme aussi la place de cette littérature antillaise dans le concert des nations même si auparavant, cette littérature connaissait déjà une popularité grandissante en Europe avec certains auteurs bien connus comme Césaire, Damas, Fanon, Glissant, Condé etc. A partir de ce prix, la littérature antillaise va jouir d'une meilleure diffusion tant sur le plan national qu'international. L'auteur acquiert dès lors une renommée enviable et il a droit à des articles élogieux dans deux quotidiens français importants, *Le Monde* et *Libération*, lorsque *Texaco* reçoit le prix Goncourt. Les articles consacrent la qualification et le fonction que P. Chamoiseau revendique :

« *Texaco*, comme tout roman important, c'est une langue, un style, une réflexion sur la littérature. Chamoiseau se définit clairement comme marqueur de parole, situé près d'une frontière au tracé complexe et fragile, celle qui sépare la littérature orale et la littérature écrite¹²⁵¹. »

C'est un an plus tard qu'il est sollicité par l'éditeur Gallimard, pour sa collection « Haute Enfance » qui ambitionne de promouvoir et de publier les récits et les mémoires d'enfance d'écrivains. Le récit de Chamoiseau est réédité dans cette collection en février 1993, en édition augmentée. Le texte compte désormais 171 pages avec une préface inédite de l'auteur où il éclaire le projet sur ses souvenirs d'enfance. Dans cette préface, le fait marquant est la présence d'un « Je » par lequel l'auteur s'affirme :

« C'était un après-midi de semaine : j'appris la nouvelle. Je me précipitai vers le centre-ville. Défié ! Défié !... La maison de mon enfance était en train de brûler. De mamans-flammes impatientes la mangeaient. Le feu convulsait au soleil comme une bête sauvage, avec la même folie hagarde, la même énergie destructrice. Les flammes

¹²⁵⁰*Ibid.*, En référence à leur argumentaire : «L'œuvre littéraire, symbole clé de la production culturelle d'un peuple, participe assurément à l'élévation de la conscience, à la maturation de l'esprit public, au questionnement sur la vie et le devenir. En un mot, la création littéraire œuvre à la transformation des comportements et à l'adaptation des attitudes, en vue de la « marche en avant » d'une communauté. Encourager cette création qui contribue si puissamment au rayonnement de nos pays et à leur développement est la première raison de notre initiative. Tout aussi fondamentale est la nécessité de créer un «lieu» où se constitue au niveau des valeurs esthétiques un «regard de nous-mêmes sur nous-mêmes», en l'occurrence sur nos propres œuvres littéraires et plus largement sur les conditions de nos réalités. Il n'est pas bon en effet que de manière exclusive la critique extérieure, le «regard de l'autre», encourage nos écrivains, leur attribuant prix, récompenses, reconnaissance, il faut également que nos pays, à travers des participants qualifiés, évaluent les œuvres de leurs auteurs et en signalent les meilleures. Créer un Prix littéraire, c'est parier sur l'intelligence et la créativité : signifier que dans l'incessant effort pour plus de développement et de démocratie, c'est fondamentalement à l'humain et au vivant qu'il faut en revenir. »

¹²⁵¹*Ibid.*

bondissantes raclaient les façades situées aux alentours. Des blocs de fumée noire se dénouaient contre le ciel. Une nuée de braises butinait d'étranges fleurs¹²⁵². »

Ce « Je » qui apparait dans cette séquence narrative renforcé par l'adjectif possessif « mon » marquent ici la présence de l'auteur lui-même qui apporte des éclairages sur les zones d'ombres à la fois sur le personnage du négriillon et de cette énonciation plurielle qui utilise les trois personnes verbales « je », « tu » et « il ». L'auteur garde ici un souvenir implacable de l'incendie qui a emporté le seul souvenir vivant et une preuve concrète de son enfance : sa maison d'enfance dont il assiste impuissamment à sa démolition par les flammes. Plus loin, on note :

« Debout devant cet incendie, dans la foule en émoi, je contemplais la plus vieille de nos craintes. Je la reconnaissais. Je l'avais mille et mille fois vécue dans les yeux sombres de Man Ninotte. J'éprouvais cet incendie comme l'initiation qui vous défait d'un reste d'innocence. [...] je pourrai plus y ajouter une ligne qui ne soit de nostalgie et de regret profond... donc qui ne soit étranger à mon enfance créole¹²⁵³. »

Ce « Je » éclaire aussi le projet autobiographique brouillé par une énonciation éclatée où le « Je », le « Tu » et le « Il », complexifient l'autobiographie classique. Ces propos de l'auteur en début de texte dans la seconde publication sollicitée par René de Ceccatty sont un plus pour cette parution. Si dans la première version, *Antan d'enfance*, Chamoiseau décrit son enfance passée à la troisième personne à travers le personnage du négriillon, dans *Une enfance créole I*, l'auteur éclaire par l'emploi de la première personne « Je » son implication directe dans ce récit.

Nous avons amplement analysé ce passage du « il » au « je » dans nos pages précédentes. Il est donc inutile d'y revenir. Cette seconde publication a eu une couverture médiatique plus conséquente. *Le Monde* le présente le 2 novembre 1990, sous la signature d'Hector Bianciotti qui parle de « L'enfant Chamoiseau » :

« Aujourd'hui, à la faveur d'une collection où des écrivains s'essaient à se ressouvenir, il tâche de se rappeler son enfance. Non sans se méfier de l'entreprise, car il n'ignore pas que, comme disait Céline, les enfants étant comme les années, on ne les revoit pas "mémoire", je vois ton jeu : tu prends racine et tes structures dans l'imagination, et cette dernière ne fleurit qu'avec toi¹²⁵⁴. »

¹²⁵² Patrick Chamoiseau, *Antan d'enfance*, *op.cit.*, p. 9.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁵⁴ Hector Bianciotti, « L'enfant Chamoiseau », in *Le Monde [Livres-idées]*, n° 14235, (2 nov. 1990), 19. [Ta] [On *Antan d'enfance* (05733)].

Comme nous l'avons fait précédemment, Hector Bianciotti pointe la question de la mémoire, un des moteurs narratifs du récit, Chamoiseau tentant d'arracher à sa mémoire cette part belle de l'enfance dont il s'est éloigné. L'écrivain académicien note dans son article :

« En entreprenant de faire ce plongeon en lui-même, Chamoiseau ne savait que trop qu'il fallait consentir à ce que la mémoire ne soit pas automatiquement en mesure de séparer avec certitude le souvenir de l'objet que la fantaisie a arrondi autour de lui – comme la nacre autour du grain de sable. Car même une improbable mise à jour continuelle des moments qui vont s'enfouissant à mesure que l'on vit, rendrait malaisé de se prononcer sur la valeur des images extraites à l'intime, à l'immense nuit du personnel qui accompagne nos jours quotidiens¹²⁵⁵. »

Se fier à sa mémoire pour écrire sur l'enfance n'est déjà pas chose aisée. D'où cet acharnement sur sa mémoire pour retrouver ce qui lui reste de cette période de l'enfance :

« Le pays de l'enfance est un musée des âges révolus de l'être, où la mémoire abdique son empire. Et il y a presque contradiction entre enfance et littérature, puisque les mots n'étaient pas encore là, qui mènent par le bout du nez l'écrivain – celui-ci n'étant, dans le meilleur des cas, qu'un imitateur de l'enfant qu'il fut, en ce qu'il écrit avec sérieux d'un enfant qui joue¹²⁵⁶. »

L'attribution du prix Goncourt à Patrick Chamoiseau lui a permis d'élargir son lectorat. Sarah Assidi remarque :

« Patrick Chamoiseau est un des auteurs les plus prolifiques de notre génération. [...] Récompensé par de nombreux prix, dont le célèbre Goncourt pour *Texaco* publié en 1992, il jouit désormais d'une reconnaissance institutionnelle française. Son militantisme pour la cause créole traduit dans le manifeste de l'*Éloge de la créolité*, postule un positionnement sur l'identité créole. Préoccupé par l'émergence d'une littérature antillaise et de sa réception en France comme aux Antilles, son œuvre s'ancre dans une vision personnelle et critique de l'espace réel et symbolique¹²⁵⁷. »

Ce récit d'enfance va donner lieu désormais à plusieurs travaux littéraires et universitaires. En se reportant à notre bibliographie finale, on constate de nombreux entretiens, articles, mémoires et thèses. Patrick Chamoiseau fut sollicité en 2005, à l'occasion de la publication de son dernier tome qui clôt la trilogie *À bout d'enfance* sur son enfance, pour un entretien avec Geneviève Simon pour parler de son enfance. Geneviève Simon remarque :

¹²⁵⁵ *Ibid.*

¹²⁵⁶ *Ibid.*

¹²⁵⁷ Sarah Assidi, « Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, le discours sur la domination », in *La plume francophone*, 2015.

« Porté par une écriture jouissive, colorée et sensible, mâtinée de saveurs langagières créoles, le dernier né de Patrick Chamoiseau est un bonheur de lecture. Publiée dans la remarquable collection "Haute Enfance de Gallimard", cette autobiographie retrace les premières grandes initiations que va vivre l'attachant gamin que fut Patrick Chamoiseau. Entre rire et émotion, le lecteur partage ainsi les désordres que lui inflige Œdipe, l'exploration des possibilités que permet un certain «ti-bout», la naissance du sentiment amoureux provoqué par la rencontre de "l'Irréelle" et les exigences tyranniques de sa bande de «copains». Rencontre avec "l'homme d'à-présent", qui se rêvait hier en "fils aîné du soleil"¹²⁵⁸. »

Le titre de l'entretien s'intitule : « Les naissances du négrillon ». On écoute l'auteur parler de son intérêt sur cette période de l'enfance. Ce que l'on retient de cet entretien, c'est que l'enfance est un thème majeur car il introduit à l'ensemble de la société martiniquaise et tous les aspects de sa vie ; il est également la clé qui fait comprendre sa vocation d'écrivain. Pour lui,

« La raison essentielle est que l'enfance représente un moment d'imprégnation extraordinaire. Ce qui m'intéressait, c'était de repérer dans ce moment particulier les événements, les émotions, les ressentis, les douleurs, les cassures qui ont déterminé ma vocation d'écrivain, mon esthétique, mon rapport à la langue française, à la langue créole et à moi-même. C'est une introspection à visée littéraire¹²⁵⁹. »

L'auteur est encore sollicité par Jean Lebrun toujours pour ce dernier texte qui clôt la trilogie de son enfance. Dans cet entretien, l'on retient son rapport à la mémoire et la distance qu'il prend par rapport à l'enfant qu'il était :

« Je sais que beaucoup d'écrivains antillais, peut-être moins sincères, auraient fait autrement, en dotant le petit garçon d'une espèce de conscience linguistique qui n'existait pas encore. Je le mets à distance, mais je mets aussi la mémoire à distance. Parce que ce qui constitue la conscience humaine, ce sont des récits. Les cultures humaines, les identités, ce sont des choses qu'on se raconte à soi-même, de manière collective ou individuelle. Je sais que ma mémoire me raconte quelque chose. A sa manière, en fonction d'un certain nombre de préoccupations, des questions que je me pose, de mes inquiétudes, la mémoire va me sortir de son sac à souvenirs un récit que je ne peux pas ne pas mettre à distance. Il faut que j'observe ma mémoire en train de me raconter des histoires. Et il faut que je m'observe en train d'essayer de récupérer le négrillon, tel qu'il était et se développait à cette époque-là. Donc il y a ce négrillon, la mémoire et moi, en une espèce d'interaction qui fait le récit¹²⁶⁰. »

D'autres médias ont été intéressés par le dernier volet de cette trilogie sur l'enfance. Dans le Journal *L'Humanité*, on note :

¹²⁵⁸ Patrick Chamoiseau, « Les naissances du négrillon », Entretien avec Geneviève Simon, *op.cit.*, p. 1.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 1.

¹²⁶⁰ Jean-Claude Lebrun, Entretien intégral : « La venue de l'écrivain à la "totalité-monde", Créole, français, langues, cultures : la réflexion en mouvement de Patrick Chamoiseau », *op.cit.*

« Avec *À bout d'enfance*, Patrick Chamoiseau vient aujourd'hui clore le triptyque intitulé *Une enfance créole*, qu'il avait débuté en 1990 avec *Antan d'enfance* et poursuivi en 1994 avec *Chemin d'école*. L'on a désormais en main un ensemble littéraire exceptionnel, par la masse d'informations qu'il nous délivre sur les années de formation de l'écrivain, comme par ce qu'il nous restitue de l'avancée vers l'écriture de la créolité. Patrick Chamoiseau y brasse, à son habitude, une impressionnante multitude de thèmes et fait converger dans ces pages la culture populaire du négriillon, cadet d'une famille modeste du centre-ville, à Fort-de-France, et la culture savante de l'intellectuel, qui confirme de plus en plus nettement son appartenance à la petite phalange des écrivains majeurs de langue française. *À bout d'enfance* se présente sans conteste comme un nouveau grand livre du "marqueur de parole"¹²⁶¹ ».

Patrick Chamoiseau apparaît alors comme un des auteurs majeurs de cette littérature antillaise. Son nom est bien connu au-delà des frontières caribéennes en cela qu'il s'est lui-même positionné en publiant dans les grandes maisons d'édition. En référence au site ile.en.ile, on recense huit études sur ces œuvres, près d'une quarantaine d'articles sélectionnés et quatorze entretiens, huit traductions de ses textes en anglais et cinq traductions en italien. La liste n'est pas exhaustive. Tous ces travaux attestent bien évidemment de la place qu'occupe l'auteur auprès de son lectorat et de la communauté des grands lecteurs voire des universitaires.

L'auteur est toujours une voix qui se fait entendre dans le domaine littéraire. Ses récentes publications datent de 2013. Il s'agit notamment d'un roman aux éditions Labranche, *Hypérion Victimaire, Martiniquais épouvantable*. D'un essai, *Césaire, Perse, Glissant, les liaisons magnétiques* chez Philippe Rey. Enfin d'un recueil de contes illustrés, aux éditions Le Square, *Veilles et merveilles créoles; contes du pays Martinique*.

¹²⁶¹ « Patrick Chamoiseau dialogue avec le négriillon », in *L'Humanité.fr*, jeudi 10 février, 2005.

Maryse Condé est un nom bien connu dans la littérature antillaise et francophone. Sa notoriété et sa renommée s'affirment dans les titres de collectifs universitaires qui lui sont consacrés : « Maryse Condé, rébellion et transgression¹²⁶² », « Maryse Condé une nomade inconvenante¹²⁶³ », « Écrivain-continent¹²⁶⁴. » Son œuvre est largement étudiée, particulièrement aux États-Unis mais aussi en France et dans de nombreux pays. En 2002, Lydie Moudileno soulignait :

« Auteur d'une douzaine de romans, de pièces de théâtre, de nouvelles et de récits pour la jeunesse, Maryse Condé est une figure majeure des lettres antillaises et françaises contemporaines. Tant en France où elle s'est imposée avec un best-seller *Ségou* qu'aux États-Unis, en Allemagne ou au Japon où ses textes sont régulièrement traduits et commentés, Maryse Condé est un auteur que l'on attend, que l'on apprécie et que l'on reconnaît¹²⁶⁵. »

L'œuvre de Maryse Condé est diversifiée, l'écrivaine ayant écrit dans différents genres littéraires : romans, récits, des nouvelles, pièces de théâtre, essais, anthologies et textes de littérature de jeunesse. Lydie Moudileno remarque :

« Commencée dans les années soixante-dix, l'œuvre de Maryse Condé frappe aujourd'hui par son extraordinaire diversité. J'ai mentionné la multiplicité des genres. Rien que dans le genre romanesque, on remarque que d'un récit à l'autre, Maryse Condé a pratiqué le récit autobiographique, le roman policier, le fantastique, le roman d'amour et le roman historique, ainsi que la réécriture des classiques (comme les *Hauts de Hurlevent*¹²⁶⁶). »

Tous ces textes font d'elle l'heureuse bénéficiaire des prix littéraires de distinction comme le souligne toujours la même critique :

« À la reconnaissance des lecteurs s'en ajoute régulièrement une plus institutionnelle, puisque plusieurs romans se sont vus décerner des prix littéraires prestigieux, comme le Grand prix littéraire de la femme (1986), le prix de l'Académie française (1988), le prix Carbet de la Caraïbe (1998) ou le prix Marguerite Yourcenar (1999)¹²⁶⁷. »

Femme aux multiples facettes, Maryse Condé se présente aussi comme une femme insaisissable à travers toute sa production littéraire. Valérie Marin La Meslée souligne :

¹²⁶² Noëlle Carruggi, *Maryse Condé, rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2010.

¹²⁶³ Madeleine Cottenet-Hage et ali, *Maryse Condé, une nomade inconvenante*, Paris Ibis Rouge 2dition, 2002. Ce texte est un ensemble des mélanges offerts à Maryse Condé sous la direction de Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno. Ces mélanges se veulent à la mesure de celle qu'ils célèbrent : balayant un vaste espace géographique et littéraire, ils rassemblent des textes de nature diverse, des témoignages personnels, des survols de l'œuvre, des analyses ponctuels, et des textes de création.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹²⁶⁵ Noëlle Carruggi, *Maryse Condé, rébellion et transgression, op.cit.*, p. 17.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

« Maryse, comme le disent ses amis – le cinéaste haïtien Raoul Peck, l'écrivain Erik Orsenna, ou encore sa famille de la maison d'édition africaine –, à un caractère ombrageux, mais surtout la tendresse infinie de ceux qui en ont tant vu, et qui ont tant compris, mais pour lesquels, chaque jour continue de leur apprendre sur eux-mêmes et le monde, du moment que l'on reste une personne qui s'interroge¹²⁶⁸. »

Une autre critique, Noëlle Carruggi remarque :

« L'œuvre de Maryse Condé résiste à l'univocité et présente au lecteur un certain degré d'aspérité : refus de s'aligner à un mouvement littéraire, recherche incessante de nouvelles formes narratives propres à révéler un aspect ignoré de notre rapport au monde et de l'adéquation de l'être à sa vérité intérieure. Cette œuvre présente un riche matériau romanesque qui répond à l'horizon d'attente du lecteur : drames et péripéties abondent dans les récits dont l'aspect romantique n'est pas négligeable¹²⁶⁹. »

L'auteure continue encore à écrire son histoire et à marquer les esprits dans le domaine littéraire. Celle qui fait de nos jours la fierté de la littérature antillaise a fait son entrée tardivement dans le monde littéraire. Lorsque paraît son premier roman, Maryse Condé a déjà 39 ans. C'est par le genre romanesque qu'elle s'impose. Le texte s'intitule *Heremakhonon*¹²⁷⁰. Ce texte n'a pas été bien reçu. Néanmoins réédité et remanié sous le titre, *En Attendant le bonheur (Heremakhonon)*, chez Seghers en 1988, il reste peu connu. Noëlle Carruggi souligne :

« Si Condé a souffert de l'hostilité générale avec laquelle son premier roman a été reçu, elle n'a pas pour autant abandonné son combat contre la mystification et les fantasmes du retour aux sources, déclarant dans la préface de la seconde édition : "le passé ne sert à rien quand il a pour nom malnutrition, dictatures, bourgeoisies corrompues¹²⁷¹." »

Il a donc fallu du temps à Maryse Condé pour se tailler et se faire sa place dans l'espace littéraire. Comme l'écrit Noëlle Carruggi :

« Lorsqu'un auteur est parvenu à se tailler une place de choix dans le monde littéraire, on a tendance à oublier que son parcours a été semé d'obstacles, sinon d'embûches – lorsqu'il s'agit d'une Antillaise, les difficultés sont peut-être même décuplées. Si, avant l'émergence de la Négritude, l'écrivain antillais se trouvait devant un vide – une absence de modèle et une invisibilité culturelle notoire – la situation s'est paradoxalement compliquée avec le développement de ce mouvement et de ceux qui l'ont suivi : Créolité et Antillanité. Condé a d'abord dû s'affranchir des modèles nés de la Négritude et elle

¹²⁶⁸ Valérie Marin La Meslée, « Maryse Condé crève l'écran » in Le Point.fr – publié le 02/12/2011.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 9-10.

¹²⁷⁰ Maryse Condé, *Heremakhonon*, Paris, Union générale d'éditions, 1976.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 13.

reconnaît, dans son entretien avec Elisabeth Nuñez, la difficulté de cette entreprise : " on n'est pas libre lorsque l'on commence à écrire. J'étais si influencée par Césaire que je me trouvais dans une prison. Il m'a fallu des années pour me débarrasser de cela¹²⁷²." »

Dans un entretien récent, l'auteure souligne son parcours d'écrivaine, difficile et périlleux, véritable course d'obstacles :

«On a de l'écrivain une image toujours fausse, alors je voudrais simplement dire que pour devenir un écrivain le chemin est très dur, très long et très différent de ce que les autres imaginent. On fête, un écrivain, on l'entoure, on lui apporte des fleurs mais on ne sait pas qu'avant d'arriver là, et pour en arriver là, la masse de souffrance et de manque que l'écrivain a connu. Ce n'est pas un métier exaltant c'est un métier qui est le résultat de beaucoup de souffrance et de non-dit. (...)»¹²⁷³.

Aussi, il est encore difficile pour une femme de s'affirmer et de faire entendre sa voix voire d'occuper une place importante dans cette littérature antillaise où l'on retrouve les grands auteurs de renom comme Césaire, Fanon, Glissant etc. Maryse Condé et bien d'autres femmes antillaises ont fait de l'amélioration du statut de la femme et de sa condition leur cheval de bataille :

« Dans la littérature occidentale, les femmes d'outre-mer ont souvent pâti d'un traitement exotique et ont été décrites sous un jour fantasmatique. Cette représentation mythique de la "négresse", de la "vahiné" ou de la "mulâtresse" a nourri l'imaginaire de millions de lecteurs. Dans les sociétés ultramarines, la femme occupe une place centrale, elle en est le "poto-mitan". Aux Antilles, la mère ou grand-mère sont des figures tutélaires, elles sont le noyau de la famille¹²⁷⁴. »

Ces femmes, comme Maryse Condé, Simone Schwarz-Bart, Gisèle Pineau et d'autres, ont changé l'image qu'on avait de la femme antillaise de femme au foyer, de "poto-mitan" ou de "doudou". Elles ont bataillé fort pour se faire une place et pas des moindres aux côtés des auteurs antillais :

« Pour les auteurs femmes originaires d'outre-mer, l'écriture est, plus que pour les hommes, un acte de résistance, de rébellion et de marronnage. Depuis seulement une trentaine d'années, elles ont pu trouver leur place dans la littérature antillaise et affirmer une identité au « féminin créole¹²⁷⁵. »

¹²⁷² *Ibid.*, p. 12.

¹²⁷³ Françoise Simasotchi-Bronès, Entretien avec Maryse Condé dans *Maryse Condé en tous ses ailleurs*, [dir. Françoise Simasotchi-Bronès], Paris, Éditions L'improviste, 2014, pp. 190-191.

¹²⁷⁴ Écrivains français d'outre-mer, Écritures de femmes, in *L'espace culturel*, <http://www.france.diplomatie.fr/culture>, p. 1.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 1.

Ayant acquis sa notoriété, Maryse Condé se penche sur l'écriture d'un récit dans lequel elle confie les souvenirs de son enfance passée. Ce récit fera l'objet d'un entretien car après sa publication, le texte obtient un prix. Il s'agit comme le note Lisa Pignot du « prix Marguerite Yourcenar en 1999 pour son dernier roman *Le Cœur à rire et à pleurer*¹²⁷⁶ ». Pour Maryse Condé, ce prix est vécu comme un non-événement par rapport aux grands prix de distinction qu'elle a reçus. D'où à la question : « *Le Cœur à rire et à pleurer* vient de recevoir le Prix Marguerite Yourcenar qui récompense une œuvre de fiction écrite en français. Est-ce important pour vous que, précisément pour cet ouvrage, l'on reconnaisse le travail de fiction et de recomposition du réel qui est fait avant son caractère autobiographique¹²⁷⁷ ? » Pour l'auteure, il y a bien des textes qu'elle a écrits et qui ont nécessité un véritable travail d'écriture. C'est pourquoi, répondant à la question, elle remarque : « J'aime beaucoup *Le Cœur à rire et à pleurer* mais je persiste à croire que j'ai écrit des ouvrages plus achevés, *Migration des cœurs*, *Désirada*. En tout cas qui m'ont donné plus de mal au niveau de la technique narrative, de l'écriture¹²⁷⁸. » Ce prix pour *Le cœur à rire et à pleurer* qui est un texte moins élaboré semble une surprise pour l'auteure et vient confirmer la notoriété dont elle jouit dans le domaine littéraire. On peut considérer que l'attribution de ce prix est méritée mais la remarque de Maryse Condé indique qu'elle n'est pas dupe de ce que lui vaut sa notoriété. Lisa Pignot note :

« Son dernier roman, *Le Cœur à rire et à pleurer*, nous aide à mieux comprendre cette démarche qui consiste à retrouver en soi les traces d'une mémoire partagée par un plus grand nombre. Élevée en vase-clos dans une communauté guadeloupéenne fermée et exclusive, la petite-fille qui se confie dans *Le Cœur à rire et à pleurer* rend compte à sa manière de la ségrégation sociale entre les Noirs, les Blancs-Pays et les guadeloupéens qui existaient alors dans cette société des années cinquante. Ce que l'adulte interroge des années plus tard par le biais du souvenir, c'est la part du dit et du non-dit qui a façonné sa statue intérieure. Cette chose tapie qu'elle a senti des années durant chez ses parents, mélange de tabou et de gêne pour lui expliquer ce que l'esclavage et l'oppression, pour dire de quoi est fait ce passé collectif¹²⁷⁹. »

Maryse Condé donne un entretien sur son récit d'enfance en 2009, entretien dans le lequel elle parle de sa ville de naissance et décrit des épisodes les plus marquants qu'elle a vécu. S'agissant de la description des villes, bien qu'ayant connu et visitée plusieurs, la première concerne sa ville natale. Elle dit :

¹²⁷⁶ Lisa Pignot, « Lettre aux six milliardième humain » *op.cit.*

¹²⁷⁷ *Ibid.*

¹²⁷⁸ *Ibid.*

¹²⁷⁹ *Ibid.*

« Il est très difficile de parler de villes, parce qu'il y en a beaucoup qui peuplent mon imaginaire. La ville où je suis née, Pointe-à-Pitre, en Guadeloupe, une ville que je connaissais mal comme une enfant bien élevée. Il y avait des quartiers entiers que je ne connaissais pas. Je la révisais en deux parties très étroites : La Place de la Victoire où on allait jouer et le lycée où j'allais tous les matins. Mais il y avait toute une série de faubourgs, que j'ai découvert après – une vie de carnaval, de masques, de bals titanes – que je me suis appropriés après, et qui donnent à Pointe-à-Pitre une sorte de valeur, à la fois réalité et mythe¹²⁸⁰. »

Dans ce même entretien, l'écrivaine nous parle de son enfance marquée du sceau de l'ennui témoignant aussi de sa bonne éducation reçue. Elle écrit :

« Pendant très longtemps, j'ai dit que mon enfance avait été le moment le plus ennuyeux de ma vie. Quand j'ai réalisé ce qui s'est passé, je ne voyais rien d'intéressant. J'avais l'impression que pendant dix ou douze ans, je m'étais ennuyée. J'étais ce qu'on appelle une enfant bien élevée. On m'emmenait aux musées, aux concerts de musique, aux expositions de peinture. Et je m'ennuyais énormément. J'apprenais à faire des choses qui à mon avis étaient mortelles. Mais finalement, j'ai été amenée à réfléchir sur mon enfance pour écrire un livre, *Le cœur à rire et à pleurer*. Et je me suis aperçue que sous cette apparence d'ennui, il y avait tout un foisonnement, un tas d'idées que je n'exprime pas toujours, un tas de pensées contradictoires et que finalement, mon enfance avait été très riche. J'avais appris à essayer de penser différemment. Le pire pour un écrivain, ou pour tout être humain, c'est de penser comme tout le monde, de croire ce que tout le monde croit. Il faut se décider à refuser peu à peu ce qu'on peut considérer comme des mythes. Mon enfance m'a préparée à cette appréhension du monde qui n'est pas tel qu'on le présente, mais tel qu'il est véritablement¹²⁸¹. »

Elle y développe un des épisodes marquant vécu actuellement comme marque ou trace indélébile :

« Le premier épisode que j'ai vécu est l'anniversaire de ma mère. Chaque année, on lui faisait une fête, on lui disait des compliments, mon père lui offrait des bijoux, ses amis lui donnaient une fleur, et tout le monde disait qu'elle était la femme la plus parfaite de la création. Quand j'ai eu dix ans, j'ai décidé de lui écrire un poème, de lui faire une petite œuvre littéraire. Déjà, il y avait ce désir de devenir un écrivain que je n'avais pas encore maîtrisé. Dans ce poème, ou ce petit drame, j'ai essayé de dire ce que j'aimais et ce que je n'aimais pas en elle. Les côtés positifs, les côtés négatifs. Jeanne Quidal, comme elle s'appelait, non pas transformée en icône parfaite, mais en femme, en mère avec des côtés très chaleureux et des côtés aussi odieux. Je me rappelle qu'elle a beaucoup haï mon poème, qu'elle a même pleuré en l'écoutant. Je me suis rendue compte que la vérité d'un écrivain doit toujours être une vérité qui fait mal un peu,

¹²⁸⁰ « Maryse Condé, 5 questions pour ile en ile », Entretien de 18 minutes réalisé par Giscard Bouchotte à Paris, le 8 octobre 2009.ok

¹²⁸¹ *Ibid.*

qui blesse un peu, mais qui aide à aller tout au fond des choses¹²⁸². »

Ce qu'il faut retenir aussi de cet entretien, c'est ce qu'elle dit sur son œuvre. En effet, elle déclare :

« Si je parle à un lecteur qui ne m'a jamais lu, qui me découvre, je lui conseille toujours *Le cœur à rire et à pleurer* : mon enfance et comment je suis devenue non seulement un écrivain mais aussi un être humain. Au début, j'étais une petite fille sage, et au fur et à mesure, je deviens Maryse Condé, un être complexe avec beaucoup de problèmes, beaucoup de solutions, un être un peu tourmenté¹²⁸³. »

Le cœur à rire et à pleurer est selon la déclaration de l'auteure un moyen ou une porte d'entrée par laquelle il faut passer pour connaître sa vie et comprendre son cheminement ce qui est à la source de sa motivation d'écrivaine. Dans son étude sur cette œuvre, Véronique Chelin observe :

« Le récit autobiographique de Maryse Condé fait état d'une quête identitaire qui s'amorce durant l'enfance et se poursuit à l'âge adulte. Plusieurs facteurs sont à l'origine de cette quête et continuent de l'alimenter : l'aliénation des parents – et, dans une certaine mesure, la sienne –, les tensions sociales et raciales en Guadeloupe, la mémoire enfouie de l'esclavage, l'influence du frère, les lectures diverses et l'écriture, qui permet ensuite à l'écrivain de s'exprimer. Par l'évocation de son passé et la mise en relief d'une voix enfantine, féminine et surtout rebelle, Maryse Condé raconte l'éveil, la lente formation d'une femme unique, doublée d'une écrivaine hors pair¹²⁸⁴. »

Louise Hardwick a consacré une étude comparative sur trois de ses textes parmi lesquels, *Le Cœur à rire et à pleurer*, *Désirada* et *Victoire, les saveurs et les mots*. L'étude s'intitule « La question de l'enfance ». Sur *Le Cœur à rire et à pleurer* on peut lire :

« *Le Cœur à rire et à pleurer* s'inscrit donc dans une tendance actuelle aux Antilles d'écrire l'enfance comme sujet d'écriture. [...] Les contes de *Cœur* illustrent la position inconfortable de la bourgeoisie antillaise à travers les dilemmes personnels de l'auteure. Comment trouver une place dans un monde où la réalité telle qu'elle est vécue ne s'accorde pas avec les modèles d'identité offerts par la société, la littérature et les parents ? Le premier conte, "Portait de famille", établit déjà la dissonance entre les cultures qui ont marqué l'enfance de Maryse Condé. Ce portrait d'une famille antillaise qui est aussi bourgeoise, aisée et noire, est en quelque sorte un acte de transgression en soi. Notons le sens étymologique du mot "transgression" qui signifie "traverser" ou "franchir" : dans sa présentation, l'auteure passe au-delà

¹²⁸² *Ibid.*

¹²⁸³ Maryse Condé, *entretien cité*.

¹²⁸⁴ Véronique Chelin, Le récit d'enfance au féminin : le cas de Condé, Fidji et Patel, in *Les Cahiers du GRELCEF*, www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm No 3. Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes, Mai 2012, pp.54-55. pp. 49-65.

des modèles habituels de la famille antillaise pauvre mais travailleuse que nous retrouvons dans maints récits d'enfance (de Chamoiseau, Confiant, Zobel, etc¹²⁸⁵.) »

Une autre critique, Tirthankar Chanda, dans un entretien observe :

« Dans son premier récit autobiographique *Le Cœur à rire et à pleurer*, Maryse Condé avait raconté les heurs et malheurs de son enfance et son adolescence dans une Pointe-à-Pitre coloniale, à l'ombre des parents protecteurs et soucieux de transmettre à leurs enfants leur sens de respectabilité bourgeoise. C'est sans doute pour échapper aux rigueurs d'une vie réglementée pour faire oublier le chaos des origines qu'elle quitte à l'âge de seize ans la Guadeloupe et vient s'installer à Paris. Elève modèle, promise à un avenir brillant, elle fait ses études au lycée Fénelon d'abord, puis à la Sorbonne. Mais la rencontre avec un Haïtien charismatique qui va l'abandonner après l'avoir engrossée, va bouleverser sa vie, la détournant pour toujours du chemin prometteur de réussite académique et professionnelle. Tombée malade, elle va devoir abandonner ses études, puis effectuer un travail alimentaire pour survivre dans la capitale française qui n'a que peu d'égards pour les perdants¹²⁸⁶. »

Les travaux sont nombreux de nos jours sur *Le cœur à rire et à pleurer* et point n'est besoin de les présenter en détail. Il est à noter tout de même que, comme tant d'autres écrivains francophones, Maryse Condé qui n'a pas trouvé sa place dans l'université française, a été sollicitée et recrutée, trois ans après la publication de *Ségou*, par une université américaine de renom, l'université de Columbia où elle a enseigné plus de dix ans. Aux États-Unis, elle a rendu visible la littérature antillaise : « lorsque j'ai été invitée à enseigner la littérature à l'université de Columbia, j'ai considéré comme un devoir de créer [un] département, pour attirer les Antillais francophones, pour qu'ils disposent d'un espace où parler d'eux-mêmes, de leur travail et qu'ils puissent se faire connaître¹²⁸⁷. »

En 2010, paraissait son vingtième ouvrage, un roman sous le titre, *En attendant la montée des eaux*. Elle se voit alors décerner le Grand prix du roman métis¹²⁸⁸. En 2012, paraissait *La Vie sans fards*, texte qui a suscité l'intérêt de Joël Des Rosiers qui remarque :

« Comme un film fantastique, de nombreuses références cinématographiques émaillent le texte, *La vie sans fards*, le récit autobiographique que la romancière vient de publier témoigne d'un drame qui vient de loin. Cauchemar et rêve d'un premier amour déçu se soldant par une grossesse apatride, la narration d'une vie de femme se déroule entre paternité et idéal de paternité, entre maternité et idéal de maternité. La progéniture de cette jeune femme au regard triste procède de deux pères : le premier, un mulâtre haïtien qu'elle aime,

¹²⁸⁵ Louise Hardwick, « La question de l'enfance », in *Maryse Condé rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2010, pp. 45-46.

¹²⁸⁶ Chanda Tirthankar, « La genèse africaine de Maryse Condé », in RFI, le 26/11/ 2012.

¹²⁸⁷ *Ibid.*

¹²⁸⁸ Didier Jacob, « Maryse Condé, Grand prix du roman métis » in *Le Nouvel Observateur*, Novembre 2010.

capable seulement de procréer, l'abondance "avec un vente" ; le second père, celui des fillettes, est un névrosé, un médiocre comédien guinéen, Mamadou Condé, qu'elle méprise mais épouse par dépit. Elle gardera le nom de cet homme, même après leur divorce. Du premier de ces hommes comme de celui qu'elle n'a jamais aimé, Maryse Condé a accouché d'une aria, entre tragédie et triomphe, a conçu une œuvre littéraire, violente et troublante¹²⁸⁹. »

Le 27 avril dernier, elle recevait le Prix Littéraire FETKANN¹²⁹⁰ pour ce même roman qui se donne à lire comme la suite de son récit d'enfance *Le Cœur à rire et à pleurer* ; c'est ce que souligne Georges Bloess :

«*La Vie sans fard* constitue en effet le second volet d'une suite tragique inaugurée par *Le Cœur à rire et à pleurer, contes vrais de mon enfance*, paru douze années auparavant. Ce nouveau récit amplifie aux dimensions d'une collectivité ce qui se restreignait d'abord à décrire une enfance singulière et un cercle familial. Le premier récit s'achève sur l'irruption brutale d'un personnage appelé à changer le cours d'une destinée, apparition que, sous les traits d'un héros providentiel, on devine de mauvais augure. Ce récit attendait donc une suite, longtemps différée. Celle-ci nous est enfin livrée, et *La Vie sans fard* ne se comprend pleinement qu'à la lumière de ce *Cœur à rire et à pleurer*, qui est le germe, en annonce les motifs, en expose l'enchaînement des événements, en suggère l'inéluctable nécessité : bref, qui en constitue le prologue¹²⁹¹. »

Le Cœur à rire et à pleurer fera aussi l'objet d'une analyse par le même critique qui remarque :

«Ces "contes vrais" resuscitent des scènes d'une vie d'enfance ; fragments isolés en court chapitres, suffisamment cohérents entre eux cependant pour dessiner le portrait d'une petite fille grandissant jusqu'au seuil de l'âge ; assez détaillés également, pour livrer de son entourage proche d'une image vraisemblable, nuancée, autorisant une ébauche d'analyse. Ainsi peuvent se résumer l'enfance et l'adolescence de Condé : des premiers pas effectués dans la double prison de la solitude et des contraintes sans nombre. Solitude d'une fillette dernière-née d'une vaste fratrie de huit enfants parmi lesquels beaucoup sont, du fait de la grande différence d'âge, pour elle presque des étrangers. elle est de trop, on le lui fait bien sentir. Les parents ne

¹²⁸⁹ Joël Des Rosiers, article sur « La vie sans fards » de Maryse Condé, <http://www.montraykreyol.org/spip.php?auteur317>, septembre 2012, p.5.

¹²⁹⁰ Le Prix Littéraire FETKANN ! Mémoire des pays du Sud, Mémoire de l'humanité, a été créé au lendemain de la loi Taubira du 10 mai 2001 reconnaissant l'esclavage et les traites perpétrés à partir du XV^{ème} siècle comme crimes contre l'humanité. Le Prix Littéraire FETKANN ! a pour vocation de faire œuvre de mémoire quant à ces crimes commis dans les pays du Sud à des fins mercantiles. Au nom de la prospérité du commerce triangulaire, de nombreux peuples ont payé un lourd tribut, fournissant une main d'œuvre abondante et servile. C'est par l'entremise d'une idéologie prônant une hiérarchie des races, que la mise en place d'un système esclavagiste et des traites d'êtres humains de grande ampleur ont duré plus de quatre siècles. Plus de 13 millions d'Africains ont ainsi été déportés vers les Amériques et l'océan Indien ; le nombre total de victimes ayant été 5 à 6 fois supérieur, dans Prix littéraire FETKANN ! Maryse Condé, communiqué de presse - 27 avril, www.prix-fetkann.fr, p. 1. pp. 1-7.

¹²⁹¹ Georges Bloess, «*La Vie sans fard*, une écriture de la résilience ? », dans *Maryse Condé en tous ses ailleurs*, [dir. Françoise Simasotchi-Bronès], *op.cit.*, p. 136.

sont pas en reste : un père déjà âgé à sa naissance, que la nouvelle venue laisse passablement indifférent. Une mère plus proche, mais sévère, rigide à l'excès, elle-même enfermée dans ses préjugés de caste, son sens aigu de la discipline, son souci de qu'en dira-t-on, sa bigoterie. Entre ces deux figures parentales figées, peu démonstratives, l'enfant étouffe, cherche des marques d'affection, en trouve parfois chez des parents éloignés, des servantes ; c'en est déjà trop pour une mère dont le seul sentiment manifeste est la jalousie. La fillette se heurte de tous côtés à la rudesse du monde¹²⁹². »

L'attribution de ce prix littéraire trouve justification en cela que :

«Maryse Condé a un parcours de vie et une production littéraire qui ont réussi à toucher toutes les sensibilités à travers le monde : Les Antilles françaises où elle naquit, la France hexagonale où elle étudia, l'Afrique où elle mena une quête identitaire et se révéla par l'écriture, les Etats-Unis où elle enseigna jusqu'à la Chine où ses œuvres littéraires sont connues et appréciées. Plus qu'une ambassadrice, mais une icône, femme guadeloupéenne noire, une personnalité brillante pour un Prix littéraire ambitieux, pour toucher les cœurs et rallier tous les bonnes volontés à la construction d'un mode de vie universel où tous les êtres humains se reconnaîtront d'une même famille au sein de laquelle chaque vie sera précieuse, chaque être humain aura sa place¹²⁹³. »

Son dernier né est un récit *Mets et merveilles*, Paris, Lattès, 2015, récit dont la trame narrative oscille entre sa vocation d'écrivaine et ses talents culinaires :

«Maryse Condé nous fait voyager à travers les mots et les mets. Tout au long de ce livre, elle s'interroge : pourquoi la cuisine est-elle si importante dans sa vie et dans son œuvre de romancière ? Comment ces deux dons — celui d'écrire, celui d'inventer des plats — ont-ils cohabité en elle, s'influençant, s'enrichissant mutuellement ? On découvre une vie passionnante, de curiosité, de générosité, aussi bien à son bureau d'écrivain que derrière les fourneaux et à table ; une vie d'épreuves surmontées par la gourmandise : gourmandise pour les mots, les hommes, les histoires et les mets Maryse Condé se souvient de la cuisine de son enfance Elle se laissait enivrer par les épices et les odeurs, réunissant à merveilles le flan koko et le colombo de cabri, inventant aussi de nouveaux plats¹²⁹⁴. »

Lors d'un entretien, l'auteure annonçait déjà la publication de ce texte. Elle confie :

«J'écris la suite de *La Vie sans fard* d'une manière plus légère, en prenant, ce qui t'étonnera, la cuisine comme point de départ. Comme je ne veux parler ni de moi, ni de Richard, la cuisine devient le lien. C'est un livre qui s'appelle pour le moment *Salé, Sucré*. Maintenant

¹²⁹² *Ibid.*, p. 136-137.

¹²⁹³ Prix littéraire FETKANN ! Maryse Condé, *op.cit.*, p. 2. Ce prix fut rebaptisé et porte depuis ce jour la dénomination de « Le Prix Littéraire FETKANN ! Mémoire des Pays du Sud, Mémoire de l'humanité », puis aujourd'hui « Prix Littéraire FETKANN ! Maryse Condé ». Il s'agit d'une « décision pour poursuivre au mieux le devoir et le travail de Mémoire pour les pays du Sud, pour l'humanité. Il est une tribune qui prend de plus en plus d'ampleur, pour dire, conter, écrire, lire l'histoire et tirer les leçons du passé afin de mieux vivre ensemble au présent et pour les générations futures et condamner, partout où il se reproduisent, le racisme, la colonisation, l'esclavage et le trafic d'êtres humains, le pillage et le gaspillage des ressources naturelles. »

¹²⁹⁴ Note de l'éditeur pour la publication de *Mets et merveilles*, Paris, JC Lattès, 2015.

c'est de moi dont je vais parler : Maryse et les saveurs. On connaît Maryse et les mots, on connaîtra bientôt Maryse et les saveurs¹²⁹⁵.»

Maryse Condé, au sommet de sa carrière de créatrice, peut toucher à différents domaines, grâce à sa renommée d'écrivaine-phare des Antilles et démontre à travers cette publication qu'elle est l'une des écrivaines antillaises les plus célèbres. Le site *ile.en.ile* compte à son actif près de dix-sept distinctions littéraires, six remarquables études, huit ouvrages collectifs, près d'une cinquantaine d'articles choisis et sept entretiens. Bien entendu, la liste n'est pas exhaustive. Tous ces travaux témoignent de l'intérêt des lecteurs et donc d'une belle réception. Fort de ce constat, Christiane Chaulet Achour conclut ainsi une présentation de l'écrivaine : « son œuvre est étudiée dans de nombreuses universités, au Maghreb, en Afrique Subsaharienne, dans la Caraïbe, aux USA, en Europe et a donné lieu aux thèses et mémoires. C'est une des écrivaines francophones majeures de notre temps¹²⁹⁶. »

Parler d'un auteur comme Daniel Maximin n'est déjà plus chose aisée tant l'auteur est presque incernable dans tous les aspects de la vie jusque et y compris celui de la littérature. Il se présente comme une figure charismatique dans le monde littéraire, un être libre, pensant et cultivé. Daniel Maximin fait son entrée en littérature avec un roman, *L'Isolé Soleil* en 1981 premier volume de sa trilogie. En 1987, il fait paraître *Soufrières*, deuxième volume qui lui a valu le Prix littéraire des Caraïbes de l'ADELF en 1987. En 1995, paraissait *L'Île et une nuit*, dernier volume qui clôt sa trilogie. Tous ces trois textes sont publiés au Seuil et fait de lui l'auteur d'une trilogie connue sous l'appellation de « la trilogie caribéenne » terme que nous empruntons à Christiane Chaulet Achour. Cette trilogie lui donne une première notoriété. Après le roman, Daniel Maximin se consacre à la poésie et publie en 2000, à Présence Africaine *L'Invention des désirades*. Puis en 2006, un essai, *Les Fruits du cyclone : une géopétique de la Caraïbe*. Il a aussi touché à l'essai. Parallèlement à son métier d'écrivain, Maximin est aussi un homme qui se prête à multiples facettes. Daniel Maximin a joué un rôle important dans la commémoration de l'abolition de l'esclavage.

Daniel Maximin n'est pas un auteur prolifique qui publie des textes chaque année mais ce qu'il a déjà publié comme œuvre l'inscrit comme faisant partie des grands auteurs parmi ceux connus de la Caraïbe. Christiane Chaulet Achour souligne :

¹²⁹⁵ Françoise Simasotchi-Bronès, Entretien avec Maryse Condé, *op.cit.*, p. 195.

¹²⁹⁶ Christiane Chaulet Achour, « Maryse Condé », *Dictionnaire universel des créatrices*, sous la dir. d'A. Fouque, B. Didier et M. Galle-Grube, Des femmes Antoinette Fouque et éd. Belin, Paris, 2013.

«L'œuvre de Daniel Maximin est marquée au sceau d'une écriture poétique, une écriture qui refuse les évidences faciles et les formulations convenues : sa lecture n'en est pas toujours aisée. Déroutante et entraînant toutefois, elle justifie l'intervention médiatrice de l'écrivain qui parle de son œuvre et de tous les sujets qui le passionnent avec une rare qualité de parole et de don. En réalité, c'est de proposer dans le champ littéraire quelque chose de nouveau qui fait la difficulté qu'éprouve les lecteurs¹²⁹⁷. »

Daniel Maximin souligne :

« L'écriture poétique est à l'origine de toute ma création littéraire, y compris dans les romans, par le souci de privilégier la musique et les rythmes qui dans notre Caraïbe, associent les mots du poème à la danse et au chant. La poésie comme parole due, architecture de racines et de feuilles envolées, jusqu'à la chute solaire du fruit de création. Mon identité culturelle n'est pas légitimée par un terroir ancestral, une pureté originelle, ni par une langue ou une culture dominantes, mais par le fait d'assumer les dépossessions originelles et le partage des altérités réunies, quelles qu'en soient les contraintes imposées ou choisies¹²⁹⁸. »

Christiane Chaulet Achour note : « Inlassablement et sur différents sujets, il revient du premier roman à l'essai, au poème et dans les ouvrages divers auxquels il participe (photographies, peintures, etc.) à la richesse qu'apporte au monde la Caraïbe¹²⁹⁹. » Bertrand Leclair renchérit en soulignant à propos de son œuvre : « [qu'] elle a généré l'idée d'un tissage de cultures au-delà du territoire, puisqu'il n'y avait pas de territoire originel, au-delà également de l'ethnie ou des religions, au-delà même des enfermements provoqués par les colonisateurs [...]. C'est en ce sens que le modèle caribéen est un modèle de "l'identité fruit" plutôt que de "l'identité racine"¹³⁰⁰ ». Nous avons vu précédemment que son récit d'enfance a été une commande de Gallimard – qui n'est pas l'éditeur habituel de Maximin – pour la collection « Haute Enfance ». *Tu, c'est l'enfance* paraît donc en 2004. Nous avons montré que la question de l'enfance précédait cette commande dans son écriture. Son récit d'enfance a reçu un accueil chaleureux en recevant deux prix littéraires. Le premier est le Prix Maurice Genevoix de l'Académie française, prix nouveau fondé, en 2004, par M^{me} Maurice Genevoix, prix « destiné à un ouvrage illustrant les valeurs morales et humaines qui ont guidé Maurice Genevoix, écrivain, "sonneur d'alerte", Secrétaire perpétuel de l'Académie française, dans sa vie et dans son œuvre¹³⁰¹. » Lors du discours de remise des prix par L'Académie Française,

¹²⁹⁷ Christiane Chaulet Achour, « Maximin Daniel (1947) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 15 septembre 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/daniel-maximin/>.

¹²⁹⁸ Daniel Maximin, Maison des écrivains et de littérature, [ww.m-e-l.fr/daniel-maximin,ec,421](http://www.m-e-l.fr/daniel-maximin,ec,421). Site web consulté le 14/09/2015.

¹²⁹⁹ Christiane Chaulet Achour, « Maximin Daniel (1947) », art.cit.

¹³⁰⁰ Propos recueillis par Bertrand Leclair, *La Quinzaine littéraire*, n°932, octobre 2006, p. 2.

¹³⁰¹ <http://www.academie-francaise.fr/prix-de-lacademie-francaise-maurice-genevoix-0>.

Bertrand-Poirot-Delpech justifie le choix de l'attribution du Prix de l'Académie française à Daniel Maximin :

« C'est un véritable écrivain, note notre confrère Michel Déon, en possession d'une belle langue riche et parfaite, toute d'émotion retenue. Il appartient à ce groupe d'auteurs enracinés dans leurs îles souvent encore bridés par un langage créole dont l'exotisme a perdu de son originalité. L'originalité de ce livre tient à son usage du vocatif pour raconter une enfance émerveillée par la toute puissance du volcan et de la soufrière¹³⁰². »

L'enracinement de l'écrivain dans son île n'empêche pas son ouverture au monde. Il est une voix qui dépasse les frontières antillaises:

« Je m'attache à dépeindre la genèse des nouveaux mondes, sans ici ni là-bas, avec l'exil et le naufrage au départ des sentiers. Quatre continents pour édifier une Caraïbe : fagot d'échardes et de rayons enflammé d'un espoir nouveau. Un métissage d'humanités, offrant fraternellement au monde toutes ses ré-créations, échappées aux frontières des couleurs, des papiers et des langues. Ainsi, pour toi, lecteur : les mots que je te donne imagine que tu rêves. le mot que je réserve rêve que tu l'imagines et la feuille prend son envol au risque de sa verdure¹³⁰³. »

Christiane Chaulet Achour remarque :

« Une des qualités majeures de cette voix est de mettre en scène une véritable histoire littéraire et artistique de la Caraïbe avec ses acteurs et ses mouvements comblant les lacunes du lecteur. La narration se nourrit de l'Histoire et de l'oralité sans fétichiser l'une ou l'autre mais en montrant leur conjonction pour comprendre la réalité caribéenne¹³⁰⁴. »

Maximin qui n'avait reçu qu'un prix littéraire, le Prix littéraire des Caraïbes de l'ADEF pour *Soufrières* en 1987 et deux distinctions - Chevalier de la Légion d'Honneur en 1993 et Chevalier des Arts et Lettres en 1995 -, recevait la même année 2004 un second prix pour *Tu, c'est l'enfance*. Il s'agit notamment du Prix Tropiques de l'Agence Française de Développement¹³⁰⁵ (AFD). Prenant place dans l'ensemble de son œuvre, son récit d'enfance a donné lieu à des études diverses, des entretiens, des mémoires et thèses actuellement en cours.

¹³⁰² Bertrand Poirot-Delpech, *Discours sur les prix littéraires*, Paris, Palais de l'institut, discours prononcé le 02 Décembre 2004.

¹³⁰³ Daniel Maximin, Maison des écrivains et de littérature, ww.m-e-l.fr/daniel-maximin,ec,421, site web consulté le 14/09/2015.

¹³⁰⁴ Christiane Chaulet Achour, « Maximin Daniel (1947) », art.cit.

¹³⁰⁵ Le Prix Tropiques a été créé en 1991 à l'occasion du 50ème anniversaire de l'Agence Française de Développement, afin de récompenser des écrivains qui apportent leur éclairage sur des questions relatives à la coopération et au développement et leur impact sur les populations qui en sont bénéficiaires. Il est attribué à des auteurs de tous horizons pour des romans, des récits ou des essais rédigés en langue française. cf. <http://www.prix-litteraires.net/prix/86.prix-tropiques.html>. Site web consulté le 14/09/2015.

Ainsi, en 2008, Alice Granger consacre un article à *Tu, c'est l'enfance*. Dès l'incipit, la critique note :

« "Tu" est plus ancien que "Je", c'est ce que raconte ce roman de Daniel Maximin sur son enfance en Guadeloupe, se construisant avec les quatre éléments, le feu, la terre, l'eau et l'aire pour s'écrire en quatre parties. Le tu de l'enfance s'incline devant un je tout autour qui est le dehors de la naissance, où vivre, et qui l'éduque, le dépossède, l'enseigne, le surprend, l'éveil, le questionne, le ravit, lui fait prendre des chemins transverses imprévus, le limite, lui apprend la présence des autres avant lui, différents de lui, et à côté de lui, lui imprime la douleur des injustices, des atrocités, des catastrophes infligées autant par la nature non maîtrisable que par la méchanceté et l'avidité des hommes¹³⁰⁶. »

En 2013, Jatoo-Kaleo Baba Abraham fait paraître un article comparant le traitement de l'enfance chez Maximin et chez Confiant. Il écrit :

« *Ravines du devant-jour...Tu, c'est l'enfance...* : stratégies narratives différentes, objectifs identiques. Daniel Maximin et Raphaël Confiant se servent de la deuxième personne du singulier dans leurs discours narratifs pour la même fin, tout en se servant des stratégies qui s'apparentent mais se diffèrent d'une manière importante. Maximin se sert de la première et la deuxième personne du pronom personnel, qui sont imbriquées, pour établir une distance temporelle fautive entre le Maximin adulte et son avatar jeune. [...] Pour inscrire ...la vision communautaire, il jumelle, ...la première personne du singulier et la première personne du pluriel par le stratagème des constructions phraséologiques qui unissent les deux pronoms. Raphaël Confiant..., pour inscrire la vision collective, se sert du « tu » pour classifier son jeune avatar et du « nous » au sein duquel est enseveli un « je », qui n'est pas inscrit littéralement, pour identifier sa perspective adulte¹³⁰⁷... »

Patricia Opicci fait paraître une étude sur ce récit dans un collectif : « La contrainte de l'île : *Tu, c'est l'enfance* de Daniel Maximin¹³⁰⁸. » Elle met l'accent sur la prolifération de la publication des récits d'enfance antillais et sur l'écriture même du récit de Maximin, notamment l'usage des deux premières personnes verbales qui structurent le récit de bout en bout tel que nous l'avons démontré dans la deuxième partie de ce travail. *Tu, c'est l'enfance* apparaît aussi dans le thème de mémoire de Laure Martin intitulé « Représentations d'enfances vécues aux Caraïbes : anamnèse des commencements d'une existence dans le

¹³⁰⁶ Alice Granger Guitard, « Tu, c'est l'enfance », *Exigence littéraire*, <http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article604>, p. 1. pp. 1-6.

¹³⁰⁷ Baba Abraham Jatoo-Kaleo, « *Ravines du devant-jour de Raphaël Confiant et Tu, c'est l'enfance* de Daniel Maximin : Stratégies narratives différentes, objectives identiques », in *International Journal of Education and Research*, Vol. 1 N° 5 May 2013, p. 1. pp. 1-10.

¹³⁰⁸ Patrizia Oppici, « La contrainte de l'île : *Tu, c'est l'enfance* » dans *Des îles en archipel... Flottement autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Peter Lang SA, Berlin, 2008.

"chaos-monde" *Une enfance créole I* de Patrick Chamoiseau, *L'odeur du café* de Dany Laferrière et *Tu, c'est l'enfance* de Daniel Maximin » soutenu en 2012 à l'université Stendhal (Grenoble 3).

Dans un entretien publié en ligne le 24 avril dernier, l'auteur rappelle ce qui a bercé son enfance et ce qui alimente en partie son écriture poétique : la musique. Il confie :

« Quand j'ai quitté la Caraïbe vers l'âge de 12 ans, pour venir à Paris avec mes parents et mes frères et sœurs, je n'avais jamais mis les pieds dans une autre île, même pas à la Martinique. Pourtant, j'étais profondément caribéen par la musique, la danse et les livres. Mon enfance a été bercée par des chants en espagnol venus de Cuba, de Porto Rico, de Saint-Domingue, en anglais de Trinidad, de la Barbade, de la Jamaïque, en créole et en français de la Martinique ou d'Haïti. La forme esthétique de ma poésie vient de cette dimension musicale, de cet espagnol afro-cubain, de ces calypsos qui m'ont donné une oreille particulière. J'ai dû tordre la langue française pour lui faire rendre cette musicalité. Comme l'a dit l'écrivain et poète Edouard Glissant, "j'écris à l'écoute de toutes les langues du monde"¹³⁰⁹. »

Suzanne Crosta dans son article paru en 2014, s'est intéressée à l'enfance dans *Tu, c'est l'enfance*. Elle remarque :

« Avec *Tu, c'est l'enfance*, Daniel Maximin révèle son regard poétique en nous transportant dans le charme de son enfance, qui tenait tout entier dans la clarté de ses yeux qui suivaient allègrement les mouvements de la nature (éruption volcanique, tremblement de terre, averses de pluie, cyclone). En l'exploitant comme écrivain, il rejoint les quatre éléments des Présocratiques : le feu, la terre, l'eau et l'air. L'imagination naïve de l'enfant lui fait percevoir tant le ballet tellurique, soumis aux divinités chtoniennes, que le grand mouvement vital de la nature, auquel il participe en spontanéité pure. C'est un petit enfant de la nature négligeant les lianes, et se sentant élément privilégié de son milieu, non seulement parce qu'il y baigne, mais parce qu'il le comprend, qu'il l'amène en lui pour dialoguer avec son intérieur¹³¹⁰. »

Ces travaux que nous citons, sans prétendre à l'exhaustivité, confirment le statut de l'auteur sur le plan de la réception. Christiane Chaulet Achour remarque : « L'œuvre de Daniel

¹³⁰⁹ Daniel Maximin « La Caraïbe danse ses mots », propos recueillis par Raphaëlle Rérolle dans, *Littératures, poésies*, 24 avril 2015,

<http://www.lemonde.fr/journalectronique/donnees/libre/20150425/index.html?cahier=QUO>.

¹³¹⁰ Suzanne CROSTA, *Récits d'enfance antillaise au XXI^e siècle: élans des possibles et de l'espérance*, *Enfances francophones*, n. 22, publié le 06/12/2014, consulté le 07/10/2015, url: http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=300. La critique observe : « La personnification de la Soufrière, dotée d'une intelligence et d'une force émotive met en évidence la pensée magique de l'enfant : il vit dans la possibilité que les événements naturels se plient à ses exigences et lui aux leurs. Invoquant ses modèles littéraires, l'enfant entre dans l'univers des livres qu'il lit de la même façon, trouvant naturel de vivre dans d'autres mondes, d'y être participant, d'y trouver sa place. La poétique de l'altérité chez Maximin nous laisse entrevoir la spiritualité de l'enfant en quête de sens pour son cheminement. »

Maximin est bien recherche d'une parole insulaire ouverte au monde pour l'être à venir. C'est ce qui explique qu'à la voix solitaire et narcissique, l'écrivain préfère le lyrisme collectif, le pluriel et l'hétérogénéité¹³¹¹...»

*

**

Ces trois écrivains ne sont donc pas des auteurs négligeables. Il faut pourtant mettre un bémol à l'influence véritable qui est la leur à la fois sur les lecteurs, sur l'écriture contemporaine et... sur le récit d'enfance.

Si les textes étudiés ont bénéficié à la fois d'une couverture médiatique et d'études critiques intéressantes, leur action reste limitée. Ils ont reçu des prix et distinctions littéraires mais aucun d'eux n'a bénéficié de prix de premier plan, ceux qui font que le public ne peut pas ne pas les connaître, comme ce fut le cas de *Texaco* de Patrick Chamoiseau. Les prix reçus sont souvent appréciables mais plus militants et associatifs, périphériques en quelque sorte, que véritablement des consécration. Les travaux universitaires restent enfermés dans l'université et, pour ce qui est de l'université française, complètement marginalisés quand il s'agit des francophones. Si ces auteurs n'avaient pas été déjà connus par ailleurs, ils n'auraient pas été sollicités pour écrire leur enfance. Le récit d'enfance ne serait-il alors qu'une curiosité post-consécration qui, en lui-même, n'assure pas la notoriété d'un écrivain ?

C'est la raison pour laquelle, il nous a semblé intéressant d'aller voir du côté d'anthologies pour apprécier la place du récit d'enfance.

¹³¹¹ Christiane Chaulet Achour, « Sous le signe du colibri, traces et transferts autobiographiques dans la trilogie de Daniel Maximin », in *Postcolonialisme & autobiographie*, Alfred Hornung Ernstpeter Ruhe (eds.), Amsterdam - Atlanta, GA, 1998, pp. 216-217.

Chapitre III :

Anthologies pour grand public : quelle place pour le récit d'enfance ?

Après notre investissement dans l'analyse des récits d'enfance à l'étude, tant sur les plans textuel, stylistique, narratologique, linguistique et sociologique, ce second chapitre de la troisième partie fait une incursion dans la manière qu'a l'enfance d'être élément de connaissance de ces pays, à travers l'étude de deux anthologies de la même collection à destination du grand public. Ces deux anthologies sont *Le goût de la Guadeloupe* et *Le Goût de la Martinique*. Quelle place réservent-elles au récit d'enfance ?

*Le Goût de la Guadeloupe*¹³¹² et le *Goût de la Martinique*¹³¹³ apparaissent dans une collection au profil bien ciblé : Le petit Mercure qui « depuis janvier 2002 s'est enrichi de la série "Le goût de", anthologies littéraires consacrées à des villes, des régions, des pays et à de nombreuses thématiques¹³¹⁴. » La collection est dirigée par Colline Faure-Poirée, appuyée par un éditorial de Jean-Michel Décimo :

« Créée en 1995, Le petit Mercure est une collection au format poche de textes courts qui accueille différents genres littéraires : correspondances, mémoires, nouvelles, contes, textes érotiques, manifestes, pamphlets, poésie, littérature française et étrangère, psychanalyse, histoire... Cette Collection publie des textes peu connus des auteurs confirmés, inédits ou réputés introuvables et des textes de références. Leur choix est confié à un éditeur qui privilégie une thématique spécifique, met en avant une époque ou un courant littéraire¹³¹⁵. »

Cette collection, « le goût de », est un espace permettant aux auteurs des anthologies de faire découvrir des pays, sur des continents ou des îles. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit précisément des îles sur lesquelles nous travaillons depuis le début de cette recherche. Les anthologies sont signées par Ernest Pépin et Raphaël Confiant et s'adressent au grand public. Cette notion de « grand public » est très ouverte : il semble ici qu'elle peut désigner aussi bien le voyageur que l'amoureux des livres désireux de connaître un pays par sa littérature. Dans toute anthologie, il y a une manière de choisir les textes et de les agencer les

¹³¹² Ernest Pépin, *Le Goût de la Guadeloupe*, Paris, Mercure de France, 2008.

¹³¹³ Raphaël Confiant, *Le Goût de la Martinique*, Paris, Mercure de France, 2005.

¹³¹⁴ [http : //www.mercuredefrance.fr/collection-Le_Petit_Mercure-17-1-1-0-1.html](http://www.mercuredefrance.fr/collection-Le_Petit_Mercure-17-1-1-0-1.html), document consulté en ligne sur Google le 20 juillet 2015.

¹³¹⁵ *Ibid.*

uns par rapport aux autres pour construire une cohérence. L'anthologie est une œuvre à partir des œuvres des autres. Emmanuel Fraisse précise :

« [...] l'anthologie imprimée est elle-même diffusion en direction d'un public invité à son tour à choisir dans les textes retenus. D'où le décalage possible et maintes fois évoqué dans les préfaces entre l'héritage revendiqué personnellement par l'auteur de l'anthologie et ce qu'il estime être transmissible aux lecteurs qu'il vise¹³¹⁶. »

Emmanuel Fraisse soulève une question fondamentale : « dans quelle mesure un objet éditorial est-il susceptible d'aider à rendre compte de ce qu'est la littérature¹³¹⁷ ? » Autrement formulé, comment à travers la littérature, Ernest Pépin et Raphaël Confiand parviennent-ils à rendre visibles ces deux îles dans leurs aspects les plus essentiels ? Emmanuel Fraisse remarque : « En regroupant et disposant des fragments empruntés, l'anthologie pose de manière particulièrement aiguë la relation de la forme matérielle adoptée et de la nature des extraits retenus¹³¹⁸. » Ernest Pépin et Raphaël Confiand ambitionnent ici, à travers ces anthologies de poche, de faire découvrir leurs pays respectifs par la littérature. Dans l'ensemble des extraits et thèmes retenus, l'enfance est-elle un thème exploré ?

¹³¹⁶ Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France*, Paris, PUF, 1997, p. 8.

¹³¹⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

II.1- L'anthologie consacrée à la Guadeloupe

Ernest Pépin¹³¹⁹ est un écrivain guadeloupéen né le 25 septembre 1950. Il fait partie des grands auteurs de sa génération. Il a écrit de nombreuses œuvres dans différents genres littéraires : romans, poèmes, textes de jeunesse et nouvelles. Sa voix est reconnue et reconnaissable dans le monde littéraire antillais. Au-delà du monde littéraire, « après plusieurs fonctions occupées en collectivités territoriales, il est nommé en mars 2001, Directeur des Affaires Culturelles au conseil Général de la Guadeloupe – poste qu'il occupera jusqu'en 2011¹³²⁰. » Il fait partie des membres fondateurs du Prix des Amériques insulaires et il est membre du jury du Prix RFO du livre et du jury du Prix Carbet de la Caraïbe¹³²¹.

Le goût de la Guadeloupe est une anthologie écrite en 2008. L'auteur entend, à travers cette anthologie en version livre de poche, faire connaître la Guadeloupe dans ses aspects les plus essentiels en suggérant une ouverture vers le social, le politique, la culture traditionnelle et la culture contemporaine. Ernest Pépin propose au grand public un panorama de la Guadeloupe. Dès l'incipit, l'auteur fait une brève présentation de la Guadeloupe puis nous propose un plan tripartite. La première partie s'intitule « rêver la Guadeloupe ». Le choix de ce titre n'est pas anodin. Les extraits de textes choisis dans cette partie sont une entrée en matière en ce qui concerne la présentation et la connaissance de la Guadeloupe. Ces textes renseignent sur les origines de la Guadeloupe et l'évolution de cette île. Le premier extrait choisi est « le bonheur des îles » de Gilbert de Chambertrand, comme illustration, en un rythme poétique particulièrement classique :

« Ces îlets antillais bordés de catalpas.
Verts bouquets rassemblés en corbeille marine.
Sur leur rive où vient battre une vague câline.
J'ai vécu d'heureux jours qui ne s'effacent pas

Pêcheur improvisé, j'immergeais des appâts
Dans l'onde transparente où le poulpe voisine
Avec le lambis rose, et ma voile latine
J'étais sous le soleil d'éblouissants éclats

De mes ans révolus c'est un riant chapitre
J'apercevais au loin les quais de Pointe-à-Pitre
Tandis qu'à mes côtés s'étendait l'archipel

Dans la case régnait, presque indéfinissable
Une odeur de vache, de girofle et de miel,

¹³¹⁹ Son nom complet est Firmin Ernest Olaus Pépin.

¹³²⁰ www.ecrivainsdela caraibe.com, site consulté sur Google, le 17 août 2015.

¹³²¹ *Ibid.*

Et mes pas y faisaient craquer des grains de sable¹³²².

Gilbert de Chambertrand, est un écrivain guadeloupéen né à Pointe-à-Pitre en 1980 et décédé en 1984. Après un bon parcours scolaire, il abandonne le lycée au profit des promenades et la lecture qui fera de lui l'un des écrivains bien connus de son île. Il est auteur tôt à l'âge de quinze ans dès 1905, *Le Lbéral* publie son premier poème, suivi de beaucoup d'autres dans la presse locale¹³²³. Le poème ci-dessus est extrait de *Images guadeloupéennes* in Edmond Duplan, *Les Poètes de la Guadeloupe*, Jean Grassin Éditeur, 1978.

Gilbert de Chambertrand livre à travers ce poème l'évocation d'une Guadeloupe en voie de disparition. Comme le note Ernest Pépin : « en dépit de sa facture classique, les notations précises réussissent à créer l'atmosphère d'un bonheur des îles. Ce poème ressemble à une vieille carte postale retrouvée dans le grenier du régionalisme et pourtant il peut encore émouvoir¹³²⁴. »

La deuxième partie s'intitule les « personnages de la Guadeloupe » et l'anthologiste y inscrit le texte et son île dans l'espace et le temps. Il fait revivre des personnages qui ont marqué l'histoire de cette île. La troisième partie s'intitule « vivre la Guadeloupe » qui montre la manière d'être au monde des Guadeloupéens. Cette troisième partie fait une place aux habitudes culinaires, prémices d'un art culinaire guadeloupéen.

Cette petite anthologie présente tour à tour les auteurs de cette île les plus connus. Le but même d'une anthologie est de réunir d'une part les écrivains les plus connus d'un pays mais aussi des textes qui ont la capacité de « faire voir » un pays. Quelle place l'anthologie accorde-t-elle aux textes qui portent sur la thématique de l'enfance ?

Effectivement, les deux auteurs guadeloupéens sur lesquels nous travaillons, ont leur place dans cette anthologie. Maryse Condé apparaît avec trois extraits de textes. Parmi ces extraits, on retrouve un extrait de l'œuvre étudiée, *Le cœur à rire et à pleurer*. Il est intitulé « Mabo Julie », personnage évoqué par l'écrivaine, comme nous l'avons vu précédemment. Le choix de l'anthologie privilégie donc Mabo Julie, effectivement présente dans le récit d'enfance de Maryse Condé. Dans son récit d'enfance présenté et analysé précédemment, Maryse Condé rend hommage à Mabo Julie, la femme de ménage encore appelée la bonne, de

¹³²² Gilbert de Chambertrand, « Le bonheur des îles », textes choisis et présentés par Ernest Pépin dans *Le Goût de la Guadeloupe*, *op.cit.*, p. 15.

¹³²³ Jean Albany, Auteurs créolophones et francophones, de A à C, www.creoles.free.fr/Cours/auteurs1.htm, site consulté le 23/12/2015.

¹³²⁴ Gilbert de Chambertrand, « Le bonheur des îles », *op.cit.*, p. 15.

la maison familiale. Dans le système de la plantation, comme dans toute autre structure coloniale, les tâches du quotidien autour des enfants, de la nourriture et de l'entretien de la maison et du soin des maîtres, étaient assurées par les esclaves d'habitation. Celles qui s'occupaient des enfants étaient les « da ». Ainsi, le commentateur de l'anthologie précise : « la bonne est un peu l'héritière de la "da" qui vivait dans les grandes familles blanches créoles des Antilles. Elle n'en avait ni la flamboyance ni l'obséquieuse soumission mais, fonctionnellement, elle jouait le même rôle¹³²⁵. » Mabo Julie est « une vieille mulâtresse, très blanche de peau, les yeux délavés, les joues ridées comme une pomme calebasse tombée sous le pied depuis trois jours, sans mari, ni d'enfant¹³²⁶. » Elle représente bien, dans le système des familles coloniales blanches et dans les familles assimilées comme celle des Boucolon, « le pilier des familles petites bourgeoises de la Guadeloupe¹³²⁷. » Maryse Condé, pour sa part, note : « c'est peut-être pour cette raison qu'elle dépendait de notre famille¹³²⁸. »

Maryse Condé donne ainsi la radioscopie des petites familles bourgeoises de l'époque où les domestiques tenaient parfois le rôle de seconde mère ; car c'est cette place que Mabo Julie a occupée dans la vie de la petite Maryse Condé : « Mabo Julie était la bonne qui m'avait charroyée dans ses bras et promenée sur la place de la Victoire pour faire admirer à tous ceux qui avaient des yeux pour admirer mes casaques en soie, en tulle ou en dentelle¹³²⁹. » Mabo Julie est ce que l'on appellerait une gouvernante qui, en l'absence de la maîtresse de maison, est présente auprès des enfants en particulier la petite Maryse : « Elle m'avait aidée quand j'apprenais à marcher, relevée, consolée à chaque fois que je tombais¹³³⁰. » Elle accomplit aussi toutes les petites tâches domestiques du quotidien. L'anthologiste, Ernest Pépin, commente, au-delà des propos de Maryse Condé dans son œuvre : « sous-payée, agrégée à sa famille d'accueil, elle bénéficiait du statut d'un personnel de confiance dont on pouvait abuser de mille manières¹³³¹. » Une séquence de l'extrait choisi illustre cette appréciation socio-économique :

« Quand je n'eus plus besoin d'elle, ma mère la garda à notre service – elle était sans ressources – et elle devint notre blanchisseuse. Chaque mercredi, elle arrivait chez nous, portant sur la tête un tray rempli d'un

¹³²⁵ Ernest Pépin, *Le goût de la Guadeloupe*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 53.

¹³²⁶ Maryse Condé, « Mabo Julie » extrait de *Le Cœur à rire et à pleurer, contes vrais de mon enfance*, Éditions Robert Laffont, 1999, textes choisis et présentés par Ernest Pépin dans *Le Goût de la Guadeloupe*, Paris, Mercure de France, 2008, p. 52.

¹³²⁷ Ernest Pépin, *Le goût de la Guadeloupe, op.cit.*, p. 51.

¹³²⁸ Maryse Condé, « Mabo Julie », *op.cit.*, p. 52.

¹³²⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹³³⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹³³¹ Ernest Pépin, *Le goût de la Guadeloupe, op.cit.*, p. 53.

linge d'une propriété étincelante et parfumée. Mon père tellement sourcilieux sur les cols glacés de ses chemises ne trouvait rien à dire¹³³². »

Si pour Maryse Condé enfant, Mabo Julie est bien plus une mère qu'une bonne, pour l'anthologiste, choisir cet extrait, c'est mettre en exergue une des caractéristiques de fonctionnement d'une partie de la petite bourgeoisie guadeloupéenne du présent. L'écrivaine lui rend un vibrant hommage et témoigne à son égard d'une affection filiale :

« Moi, je l'adorais à l'égal de ma propre mère qui en était jalouse, je le sais. Bien à tort. Mes sentiments pour l'une et l'autre étaient radicalement différents. Ma mère attendait trop de moi. J'étais perpétuellement sommée de me montrer partout la meilleure. En conséquence, je vivais dans la peur de décevoir. Ma terreur était d'entendre ce jugement sans appel que, bien souvent, elle portait sur moi : tu ne feras jamais rien de bon dans ta vie¹³³³ ! »

Le lecteur de Maryse Condé comprend que l'éducation réglée et rigoureuse de la mère trouve sa compensation affective dans l'affection et l'absence de jugement à son encontre de Mabo Julie :

« Ma mère était toujours à critiquer. A me trouver trop haute pour mon âge [...] par contraste, aux yeux de Mabo Julie, je n'avais aucun effort à fournir pour être la plus belle et la plus douée des petites filles de la terre. Mes paroles ainsi bien que actions étaient marquées du sceau de la perfection. Chaque fois que je la voyais, je l'enlaçais si violemment que son madras se dénouait et découvrait ses cheveux de soie blanche. Je la dévorais de baisers. Je me roulais sur ses genoux. Elle me donnait entièrement accès à son cœur et à son corps. Les années précédant sa mort, toujours couchée malade avec la dysenterie, la bronchite, la fièvre, elle ne s'occupait plus de notre linge et elle me manquait comme un onguent à une blessure¹³³⁴. »

On constate que pour Maryse Condé, Mabo Julie a une fonction réparatrice de la trop grande sévérité de la mère. Mais c'est aussi une fonction transitoire qui s'éteint avec la l'adolescence de l'enfant et le vieillissement de Mabo Julie.

Les deux autres extraits de textes choisis par E. Pépin sont tirés de *Victoire, les saveurs et les mots*. Ces deux extraits de textes ne mettent pas en avant le thème de l'enfance, mais développent le thème de la cuisine guadeloupéenne et un personnage resté gravé dans l'histoire de cette île pendant l'esclavage : Victoire. Néanmoins, tout ce qui a trait à la nourriture reste proche des sensations premières que tout être humain acquiert pendant l'enfance. Ce rapport est souligné par l'anthologiste qui articule à « Mabo Julie » l'extrait qu'il titre, « rapports de classe ».

¹³³² Maryse Condé, « Mabo Julie », *op.cit.*, p. 52.

¹³³³ *Ibid.*, p. 52.

¹³³⁴ *Ibid.*, p. 52.

Il s'agit notamment d'un couple de Blancs créoles, Boniface et son épouse Anne-Marie, ayant à leur service une bonne au nom de Victoire. Le couple l'engage en qualité de cuisinière et très vite, la renommée de Victoire s'étend dans la région. Le mari d'Anne-Marie, le maître de maison Boniface, tombe sous le charme de Victoire et un étrange ménage à trois se met en place ; étrange peut-être mais pas particulièrement si l'on se réfère à la période des plantations où le maître disposait d'une ou de plusieurs esclaves favorites. En plus d'être utilisée pour des tâches ménagères, des esclaves étaient abusées sexuellement par leurs patrons : « leur corps, parfois, servait de machine à plaisir aux maîtres de maisons ou à des fils en quête d'initiations sexuelles¹³³⁵. » Victoire la bonne devient donc la maîtresse de son patron : « on ne connaît pas avec certitude les sentiments de Victoire en partageant son lit avec "Bèf potoriko"¹³³⁶. »

Les questions qui se posent face à une telle situation sont celles qui concernent le maître : la contradiction entre le traitement qu'il fait subir à ses esclaves et le désir que suscitent certaines d'entre elles ; la gestion de la cohabitation de la maîtresse, « la cocotte » et de l'épouse légitime qui, dans la réalité, entraînait de nombreux drames. Question aussi concernant l'esclave-maîtresse : qu'éprouve-t-elle ? De nombreux récits ont tenté de montrer que des sentiments pouvaient naître dans ce rapport inégalitaire et imposé. Maryse Condé note, pour sa part : « Boniface défonçait Victoire à coups de boutoir quatre à cinq fois par nuit. Elle atteignait à l'orgasme, un peu par hasard¹³³⁷ » et ajoute : « Après quoi, ils dormaient dans les bras l'un de l'autre, unis par une terreur de l'ombre, survivance de leur enfance¹³³⁸. »

Ainsi, la bonne Victoire occupe au sein de ce foyer et même dans le cœur et la vie du maître de maison une place importante, celle d'une seconde femme. Car chez Boniface, c'est bien plus qu'un plaisir. Il s'agit désormais des sentiments que Boniface éprouve pour elle et qu'elle semble éprouver aussi : « par temps de pluie ou de grand vent, ils se sentaient tout particulièrement rapprochés. Le lit bateau roulait comme un saintois sur une houle de noirceur. Boniface serrait Victoire contre son cœur et ils haletaient, yeux ouverts, espérant l'embellie¹³³⁹. » Le jour, Victoire est la bonne et joue pleinement ce rôle mais devient la femme avec qui le maître de maison passe les nuits. C'est « à quatre heures du matin, première levée de la maison, Victoire enfilait une *wobako* et se glissait dans la cuisine. Vers

¹³³⁵ Ernest Pépin, *Le gout de la Guadeloupe, op.cit.*, p. 53.

¹³³⁶ Maryse Condé, « Rappports de classes », extrait de *Victoire, les saveurs et les mots*, Mercure de France, 2006, textes choisis et présentés par Ernest Pépin, *op.cit.*, p. 77.

¹³³⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹³³⁹ *Ibid.*, p.78.

cinq heures, Maby et Délia, enchifrenées de sommeil, la rejoignaient et faisaient couler le café¹³⁴⁰. »

Ainsi, le choix de cet extrait sur Victoire est, pour Ernest Pépin choisir ce qu'il considère comme un personnage emblématique de la Guadeloupe. Talent de cuisinière, talent d'amante, c'est par ses plats que Victoire prolonge les ébats amoureux de la nuit : « Victoire tenait à préparer elle-même le *didiko* que Boniface emportait quai Lardenoy pour sa collation de dix heures. C'était la manière de poursuivre une communication avec lui. Elle le savait friand de *blan manjé koko* et emplissait une gamelle¹³⁴¹. »

L'autre extrait choisi est « Saveurs exquises » sur la cuisine guadeloupéenne. Victoire est l'aïeule de Maryse Condé, décédée avant sa naissance. Elle est descendante d'esclave mais déjà produit de métissage puisqu'elle était blanche :

« Voici l'histoire de Victoire, la grand-mère de Maryse Condé. L'auteure n'a jamais connu sa grand-mère qui est décédée en 1915, donc 22 ans avant sa naissance. Maryse Condé avait été intriguée en voyant une photo de sa grand-mère qui ne ressemblait pas du tout à une Antillaise. Victoire était blanche! Maryse décida donc d'en savoir plus. Elle fit des recherches mais elle fit aussi appel à son imagination et elle dresse de sa grand-mère un portrait plein d'affection¹³⁴². »

La gastronomie est une entrée gourmande pour aborder sans drame la question du métissage ! Maryse Condé cherche à faire revivre sa grand-mère qu'elle a vue seulement sur une photo par le biais de l'écriture en y abordant le thème de la cuisine. Victoire avait le malheur d'être analphabète mais compensait cet handicap par son art du savoir cuisiner. Par son art, Victoire, « dès ses premiers repas stupéfiait son monde¹³⁴³. » Bernadette Theisen note : « Cuisiner c'était sa manière d'exprimer un moi profond constamment refoulé, prisonnier de son analphabétisme, de sa bâtardise¹³⁴⁴. » Voilà pourquoi, Victoire bien qu'excellent dans cet art « ne savait nommer ses plats et ne semblait pas s'en soucier¹³⁴⁵. » La cuisine est et devient son passe-temps favori, ce à quoi elle se consacre presque entièrement : « elle était enfermée le plus clair de ses jours dans le temple de sa cuisine, petite case qui s'élevait à l'arrière de la maison, un peu en retrait de la case à eau¹³⁴⁶. » On le voit, la cuisine

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

¹³⁴² Bernadette Theisen, «Victoire, les saveurs et les mots de Maryse Condé », in AATF BOOK CLUB, 2012, p. 1.

¹³⁴³ Maryse Condé, « Saveurs exquises », *op.cit.*, p. 119.

¹³⁴⁴ Bernadette Theisen, «Victoire, les saveurs et les mots de Maryse Condé », *op.cit.*, p. 1.

¹³⁴⁵ Maryse Condé, « Saveurs exquises », *op.cit.*, p. 119.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 119.

ou cuisiner est à Victoire ce qu'est la langue française pour sa petite fille comme le montre la comparaison employée :

« Sans parler, tête baissée, absorbée devant son *potajé* tel l'écrivain devant son ordinateur. Elle ne laissait à personne le soin de hacher une cive ou de presser un citron comme si, en cuisine, aucune tâche n'était humble si on vise la perfection du plat. Elle goûtait fréquemment, mais, une fois la composition terminée, ne touchait pas¹³⁴⁷. »

La cuisine de Victoire précède sa renommée et touche le plus grand nombre. Victoire force ainsi le respect de tous : « levée à quatre heures du matin, elle passa la journée de samedi et la matinée du dimanche dans la cuisine, car elle voulait que ce repas demeure impérissable dans les souvenirs à la fois des palais et des cœurs¹³⁴⁸. » C'est par ses plats que Boniface a été séduit et est tombé sous le charme de Victoire : « loin de se contenter d'exécuter avec brio des plats créoles, elle inventa. C'est ainsi que le deuxième jour, elle servit une pintade au gros sel et aux deux choux qui fit pâmer Boniface, déjà sous le charme, il est vrai¹³⁴⁹. » La cuisine est son mode d'expression artistique : elle ne reproduit pas, elle invente.

On voit que ce personnage parvient à donner des leçons et à changer les rapports entre le maître et l'esclave ; le commentaire d'E. Pépin est sans ambiguïté sur les raisons du choix qu'il a fait de cet extrait : « malgré d'évidentes ambiguïtés que Maryse Condé a le génie de suggérer, ce texte montre la complexité des rapports de classes et de races à l'intérieur d'une famille de notables dans la Pointe-à-Pitre de la fin du XIX^e siècle¹³⁵⁰. » Rejetée, dépourvue de moyens et utilisée pour des travaux domestiques, Victoire, entraîne avec elle dans son univers de la cuisine dont elle-même a le secret, la famille des Boniface pour nous révéler les dessous, les déboires et les travers d'une société relativement bloquée par des préjugés et des différences de classes sociales mais aussi sa capacité à les transcender parfois. Même si les différences des classes sociales de l'époque établissent un clivage sévère entre Blancs et Noirs, il y a une certaine relativité qui s'instaure et un dépassement des clichés convenus.

Le second auteur guadeloupéen sur lequel nous travaillons, Daniel Maximin, est lui aussi un écrivain connu de la littérature antillaise. L'extrait choisi dans cette anthologie n'est pas tiré de *Tu c'est l'enfance* mais du second roman, *Soufrières*. Il n'aborde pas l'enfance

¹³⁴⁷*Ibid.*, p.120.

¹³⁴⁸*Ibid.*, p. 119.

¹³⁴⁹*Ibid.*, p.119.

¹³⁵⁰ Ernst Pépin, *Le Goût de la Guadeloupe, op.cit.*, p. 119.

mais interroge l'origine des peuples antillais, complexe et difficile à circonscrire, l'enfance des peuples, en quelque sorte :

« Oui, c'est bien par le mystère que la vérité se tient accrochée au réel. C'est bien par la fontaine du cours Nolivos, où les nègres en file indienne se lavent le visage et les mains sur le chemin de l'échafaud, que circule la vérité du sort à venir après la mort réelle, sur le chemin à remonter par-dessous la mer jusqu'aux sources du fleuve Congo. La fontaine où s'écoule, indifférente aux rigoles du sang, la mémoire de l'Afrique et de l'avenir. Le grand secret que révèle le rire de Solitude éclatant sur son visage mouillé sans larme : je suis une enfant de la terre, mais ma race est au ciel¹³⁵¹. »

Maximin s'est fait connaître par sa trilogie caribéenne. Le texte de cette anthologie est donc tiré de son second roman, *Soufrières*, édité au Seuil en 1987. L'extrait s'intitule « le mystère de la dernière fontaine », et est une méditation de l'auteur sur les caractéristiques du peuple guadeloupéen. Attaché à la culture et la géographie de son île, Daniel Maximin assimile, sinon compare son peuple aux éléments de la nature :

« Et notre peuple est une mère où l'île se coule, les mains humides de son eau. Et notre peuple est un arbre, poteau-mitan, vie des ancêtres, père de l'île qui fait monter la terre d'un jet de sève jusque dans l'air. Et notre peuple est une tortue, la patience de la force et la sagesse du temps, mère de l'île, qui fait remonter la terre hors du fond de l'eau. Et notre peuple est un fou, le foyer d'un savoir sans origine, feu de défi des sept races dispersées en quête d'une nudité sans masques qui bégaie encore entre la solitude et l'alliance des yeux différents. Immobile comme un arbre, lent comme un fou. Mais solide comme l'arbre, tenace comme la tortue, fidèle comme sa mère, résistant comme la folie¹³⁵². »

On voit, à travers cette citation, qu'on retrouve les quatre éléments de la nature par lesquels l'auteur caractérise le peuple antillais dans son récit d'enfance. L'eau, la terre, l'air et le feu sont les éléments clefs qui font la particularité des Antilles. Ce peuple antillais voit son sort lié en partie par l'esclavage dont la conséquence a été l'effacement et l'occultation des origines africaines et l'émergence d'autres cultures, comme nous l'avons vu précédemment. Les catastrophes naturelles sont érigées comme symboles du destin de ce peuple qui, après le « passage » de l'océan, a dû s'adapter à une nouvelle géographie : les caractéristiques des îles étant en partie paradisiaques, en partie aussi difficiles à cause des cataclysmes naturels auxquels les nouveaux habitants de ces lieux ont appris à se mesurer, les cyclones, les séismes, les éruptions volcaniques, les raz de marée. La Guadeloupe, et plus généralement

¹³⁵¹ Daniel Maximin, « le mystère de la dernière fontaine », extrait de *Soufrières*, Paris, Le Seuil, 1987, textes choisis et présentés par Ernst Pépin dans *Le gout de la Guadeloupe*, op.cit, p. 95.

¹³⁵² *Ibid.*, pp. 95-96.

l'ensemble des îles de la Caraïbe, a construit sa richesse du mélange de tous ces apports qu'il faut encore « déchiffrer » :

« oui, c'est par le mystère de la dernière fontaine, l'ultime volonté des esclaves condamnés, que la fraternité des dieux en exil éclaire le théâtre de notre monde, où par bonheur les dieux caraïbes ne sont pas morts avec le génocide des Indiens, et où les dieux d'Afrique ont suivi librement le sillage des négriers, parfois avec des habits d'emprunts aux dieux chrétiens, pour imposer la coexistence dans le panthéon d'Amérique que sont venus compléter plus tard les dieux hindous de l'Asie noire. îles-tortues, îles-folies, nos hommes et nos femmes sont tantôt vagues et tantôt volcans, tantôt tout miel et tantôt cendre, Homme-Désirade et Femme-Soufrière, la sueur de la femme-volcan mêlée à l'écume de l'homme de sel, pour féconder la vérité des îles toujours à déchiffrer là où elle n'est plus visible comme à la fontaine des nègres condamnés¹³⁵³. »

Toutefois, il nous faut noter que la thématique de l'enfance est illustrée aussi par d'autres extraits d'autres écrivains. De « rêver la Guadeloupe » en passant par les « personnages de la Guadeloupe » jusque et y compris comment « vivre la Guadeloupe », cette anthologie aborde aussi le thème de l'enfance. Ainsi un extrait d'Henri Corbin est donné, intitulé « la brodeuse de clarté », de son roman *Sinon l'enfance* paru en 2004. Le thème fait déjà écho au titre bien connu sur l'enfance poétique de Saint-John Perse « Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus ? » l'un des précurseurs de l'enfance antillaise qui a déjà fait l'objet d'une analyse dans notre première partie. Ces deux expressions empruntées au poète permettent à Henri Corbin d'aller à la recherche de ses souvenirs d'enfance les plus marquants. Henry Corbin est né à Pointe-à-Pitre. Il est un poète guadeloupéen ayant longtemps vécu à la Martinique et au Venezuela. Orphelin, il est élevé par sa tante Rose à la Martinique. Il est connu pour son œuvre poétique dense et pour avoir écrit des pièces de théâtre. Comme dans les œuvres de corpus, le thème s'illustre par un hommage à un être bien cher : la mère. Ernest Pépin choisit l'incipit du roman, hommage rendu à sa mère : « Bonne maman assise dans sa berceuse s'occupe à broder. Je marche à pas fins. Je m'approche d'elle. Seule dans mon royaume elle ignore ma présence. Je retiens mon souffle. J'admire¹³⁵⁴. »

Parler de son enfance passe par le portrait de la mère donatrice de vie et protectrice. En plus de la relation qui lie l'enfant à sa mère, l'auteur montre comment les femmes mères de cette île éduquent, enseignent, conseillent et initient leurs enfants à l'école de la vie. Sa

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 96.

¹³⁵⁴ Henri Corbin, « la brodeuse de clarté », extrait de *Sinon l'enfance*, Paris, Ibis Rouge Éditions, 2004, textes choisis et présentés par Ernst Pépin dans *Le Goût de la Guadeloupe, op.cit.*, p. 66.

mère exerce la profession de couturière pour faire vivre sa famille : « je sais que sa vie c'est d'être fière de ses broderies, de s'enorgueillir de la conduite de son ménage, d'être affectée par deux décès, celui de son fils cadet, mon père, celui de ma tante Germaine, la benjamine¹³⁵⁵. »

La relation de l'enfant et de sa mère est chargée d'affection, de complicité et de confidences riches en découverte mais aussi riches en enseignement : « je sais aussi qu'elle me voue sa pleine tendresse, qu'elle aime me promener dans le jardin de ses souvenirs. Elle me confie ses petits secrets, ces faits délicieux qui tissent la trame de sa vie. Sa rencontre avec M. Justin Darius, mon grand-père¹³⁵⁶. »

Cette présence insistante de la mère ou de la grand-mère, disons de la lignée féminine, chez les auteurs antillais s'explique par l'histoire de l'esclavage. Pendant cette période, le système des familles est basé sur le modèle matriarcal parce que l'enfant appartient à la mère qui le porte d'une part et non au père, démissionnaire et privé de son droit de paternité. Ce n'est peut-être pas le cas ici, car l'enfant, le petit Henri Corbin est très tôt orphelin. Il perd son père très jeune et c'est sa mère qui lui fait le récit de la mort de son père en la racontant en « des instants de profonde tristesse¹³⁵⁷ ». Aussi le dénouement du roman *Sinon l'enfance* est-il un poème écrit pour son père, décédé dans les années trente. L'auteur rend hommage à sa mère dont il est redevable, mais reste inconsolable de l'absence du père :

« Père, je t'ai perdu dans les années trente et sans chevaucher pleinement l'étendue du monde tu as été content de me quitter pour ne point te voir vieillir et je t'imagine en ce temps arrêté avec ton visage à refaire, sans une ride attardée ou sans que l'insolente horloge qui carillonne ne tue tardivement tes heures.

J'ai passé ma vie à souhaiter notre rencontre au carrefour des Quatre Vents ou sous le soleil large dans le ciel. Je l'ai passé, pressé par ce désir de faire de tous les jours des dimanches, de prolonger les instants épanouis, le ciel gai à notre épaule mais maintenant qu'il s'agit pour nous d'avancer, de regarder de face le grand livre tranché d'éclairs je commence à comprendre que la clarté ruisselle toujours en ombres aux nervures et qu'en filigrane, la joie qui monte, mélodieuse, s'accouple inévitablement avec le crépuscule des semences mortes.

Peu d'années m'ont suffi pour rejoindre l'instant où tu m'as quitté pour voiler mon regard blanchir mes cheveux, faire perdre l'assurance à mes pas printaniers et me réduire à ce que tu n'as point voulu être, ce voyageur exsangue, fatigué de naviguer dans une vie hauturière et d'appareiller sans retour aux limites extrêmes¹³⁵⁸. »

¹³⁵⁵*Ibid.*, p. 66.

¹³⁵⁶*Ibid.*, p. 66.

¹³⁵⁷*Ibid.*, p. 66.

¹³⁵⁸*Ibid.*, pp. 135-136.

Le récit de son enfance dit le manque et le vide paternel, le regret des « semences mortes » et l'explication de l'obsessionnelle perte due à l'éternelle jeunesse du père. Dans son roman, *Sinon l'enfance*, à la fin on note une séquence narrative qui donne à lire ce qui est en quelque sorte le résumé des pérégrinations d'enfance de l'auteur :

« Et c'est ainsi que j'ai passé de l'enfance à l'âge d'homme avec ce mûrissement qu'engendrent la joie et la peine, le levain de l'amour, la chaleur de l'amitié. Les vagues m'ont emporté de leurs eaux sauvages sans m'arracher à la force de mes racines. J'ai tenu le cap, honoré le lys et l'ébène. J'ai eu confiance en l'art, la prière, elle, n'est qu'un viatique, elle nous offre le ticket pour là-haut, mais n'assure pas l'entrée. Je n'ai jamais oublié ma peine d'orphelin, elle m'a toujours étreint et en approche de fin de vie, quand je serai sur le point de ne plus jouer mon bout de rôle misérable, de ne plus courir après l'impossible, de ne plus amuser les gens avec ma fatigue, mes angoisses, mes rêves éperdus et que je verrai que peu à peu ma mémoire se ride, que les rives s'éloignent laissant mes yeux se recouvrir d'un voile d'étoiles dures, je me demanderai : que me reste-t-il, sinon l'enfance¹³⁵⁹? »

Cette séquence narrative résume bien évidemment les souvenirs d'enfance vécus par l'auteur. Ses souvenirs sont riches mais le nœud reste bien le vide causé par l'absence de son père, vécue comme une marque indélébile : « Je n'ai jamais oublié ma peine d'orphelin¹³⁶⁰. »

¹³⁵⁹ Henri Corbin, *Sinon l'enfance*, Paris, Ibis Rouge Éditions, 2004, p.134.

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 134.

II.2- L'anthologie consacrée à la Martinique

L'anthologie *Le Goût de la Martinique* est une production littéraire de Raphaël Confiant écrivain martiniquais né le 25 janvier 1951 au Lorrain (Martinique). Raphaël Confiant fait partie des écrivains très célèbres en Martinique, son nom étant attaché à des postures souvent provocatrices et au « scandale ». Avant d'acquérir la réputation d'auteur francophone dont il jouit de nos jours, il a d'abord commencé à œuvrer pour la cause créole en refusant d'écrire ses œuvres autrement qu'en créole. Il fait son entrée en littérature par des textes créoles. Il s'agit notamment de : *Jik dèyè do Bondyé*, nouvelles. Grif An Tè, 1979, *Jou Baré*, poèmes. Grif An Tè, 1981, *Bitako-a*, roman. Schoelcher : GEREC, Paris, L'Harmattan, 1985¹³⁶¹.

Cette lutte pour la langue créole a toujours été son cheval de bataille. En effet, soucieux de préserver l'ordre et les valeurs traditionnelle et culturelle créoles, il fait partie des membres fondateurs du GEREC (Groupe d'Etudes et de Recherches en espace créolophone). En tant que membre :

« Il participe à la fois à la promotion du système graphique proposé par Jean Bernabé dès 1978, mais aussi à travers divers journaux (*Antilla, Karibèl...*) à des propositions en matière de lexique, pour développer notamment du vocabulaire technique en créole. Ses deux derniers romans en créole sont suivis d'un court glossaire, *Pawôlnèf* (Néologismes), dans lequel ses créations propres sont classées par ordre alphabétique et traduites en créole "usuel"¹³⁶². »

Il est connu aussi pour avoir co-écrit, avec Patrick Chamoiseau et Jean Bernabé, le manifeste, *Éloge de la créolité*. Dans cet essai, en 1988, les trois auteurs développent la notion de créolité point de départ de ce mouvement littéraire. Après avoir publié des textes en langue créole, et sur les conseils pressants de Patrick Chamoiseau, il a consenti à éditer des romans, des poèmes et des nouvelles en français.

L'anthologie dont il est l'auteur suit un plan tripartite. La première partie s'intitule « Rêver la Martinique ». Par cet intitulé, l'auteur entend magnifier son île : elle « n'est ni la plus belle (Guadeloupe, Grenade) ni la plus envoûtante (Haïti) ni la mieux conservée (la

¹³⁶¹ Cf. *île en île*.

¹³⁶² Marie-Christine Hazaël-Massieux, Raphaël Confiant, <http://www.lehman.cuny.edu/île.en.île/paroles/confiant.html>, 2001-2015.

Dominique) ni la plus riche (Puerto Rico) ni la plus diversifiée humainement et culturellement mais elle a du caractère.¹³⁶³ » L'île de la Martinique fait rêver :

« Toutes îles nous convient au rêve, surtout celles que l'on imagine être le royaume de l'Éternel Été. Îles tropicales, d'Océanie, de l'Océan Indien ou des Antilles, baignée d'une mer toujours bleue, ornées de fleurs paradisiaques et plantées d'arbres extraordinaires. Aucune île n'échappe à l'exotisme, le lieu même où se construit la vision exotique. Celle qui chosifie, qui fige le réel dans un décor de carte postale et qui ignore les dures réalités du quotidien. Les insulaires, eux-mêmes, n'échappent pas totalement, quoiqu'ils s'en défendent, à ce prisme réducteur¹³⁶⁴. »

La deuxième partie, « voir la Martinique » est consacrée à une présentation paradisiaque du pays, avec son côté flamboyant, radieux et plein d'énergie. Raphaël Confiant note :

« [...] la ville de Saint-Pierre avant sa destruction par la montagne Pelée en 1902, stupéfiait les voyageurs de passage. Reine des Antilles, entre les hauts murs de pierre de ses maisons résonnait, à la saison du carnaval, toute une tralée de chansons égrillardes. Et le rhum de couler à flot ! et métaphysique de cette île au grand public¹³⁶⁵. »

La troisième partie, « Vivre la Martinique » touche le domaine de l'oralité et de la langue qui vont donner naissance à une littérature dite créolophone. L'auteur invite le public à pénétrer dans ce que cette île a de plus cher, sa langue et tout son patrimoine culturel et traditionnel et artistique :

« Il y a surtout une Martinique, celle de la langue créole, celle des contes, des proverbes, des chants de travail, des devinettes et des berceuses. Cette culture, fruit tri-séculaire d'un métissage culturel intense et ininterrompu entre Caraïbe, Européens, Africains, Indiens, Chinois et Syro-Libanais, s'est longtemps épanouie dans la pure oralité avant de s'emparer de l'écrit, donnant naissance à une littérature créolophone¹³⁶⁶... »

Le Goût de la Martinique, anthologie destinée au grand public accorde une place conséquente à Patrick Chamoiseau qui est rentré vivant au panthéon des écrivains de grande renommée, grâce à son chef-d'œuvre *Texaco*, paru en 1992. L'extrait choisi dans cette anthologie est tiré de *Texaco* qui fit de l'auteur le lauréat du prix Goncourt en 1992. Il n'aborde pas la question de l'enfance mais mérite tout de même une analyse, car il est riche en matière de cultures et de traditions antillaises chères à Patrick Chamoiseau.

¹³⁶³ Raphaël Confiant, *Le Goût de la Martinique*, Paris, Mercure de France, 2005, p. 7.

¹³⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p.9.

¹³⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

Attaché à la culture et la tradition antillaise dans ce qu'elle avait de si original, Patrick Chamoiseau s'insurge sur la question de la départementalisation, qui est à l'origine de la perte du trésor de l'oralité antillaise. En effet, ce texte s'inscrit dans le contexte de l'abolition de l'esclavage qui marque la fin du système esclavagiste, basé sur l'exploitation des champs de cannes par les esclaves :

« Ce déclin tragique et irréversible de la tradition orale créole, s'inscrit dans un contexte historique bien précis, qu'il convient de mettre en évidence dès à présent. La tradition de l'oralité créole connaît son apogée au cœur des plantations esclavagistes, qui prospèrent, en Martinique, au XVIII^e et dans la première moitié du XIX^e siècle. C'est en effet au mitan des cannes, et à la nuit tombée, alors que le maître béké est descendu de son cheval et a déposé son fouet, que le conteur prend la parole et devient le roi de l'habitation. C'est à travers lui, à travers sa parole, que l'univers créole se construit et puise son identité et sa singularité culturelle¹³⁶⁷. »

Cette abolition de l'esclavage sonne le glas d'une certaine transmission de la culture créole. Avec l'abolition de l'esclavage, la décolonisation et la question de la départementalisation, les jeunes se détournent de l'oralité au profit d'une éducation axée primordialement sur l'école. Annette Buisson note :

« Mais, avec l'abolition de l'esclavage, en 1848, [...] il n'y a plus d'esclave, mais des citoyens de la Mère-Patrie. Commence alors la période de la francisation, une lente agonie pour le monde créole. La départementalisation des territoires d'outre-mer, en 1946, porte un coup fatal aux traditions ancestrales. La multiplication des écoles martiniquaises qui facilitent l'accès à la langue française et à l'écriture, rompt définitivement avec l'oralité créole traditionnelle. L'écriture ouvre la porte de la promotion sociale, l'oralité ne fait plus que partie du folklore populaire¹³⁶⁸. »

On le voit l'abolition de l'esclavage puis, un siècle plus tard, la départementalisation entraînent une transformation du rapport des Martiniquais aux langues et à la culture forgée au sein de la plantation. L'auteur souligne cette transformation dans son texte. Un terme caractérise bien évidemment ce chaos-monde : « l'en-ville ». Le passage qui suit tiré de l'extrait en est une parfaite illustration : « il fallut que notre quartier naissant défiât le béké des pétroles, défiât l'En-Ville¹³⁶⁹ et défiât la police pour qu'elle se remît à s'étonner des existences comme aux époques de sa jeunesse¹³⁷⁰. »

¹³⁶⁷ Annette Buisson, « Introduction et problématisation, marquer la parole », in *Littérature étrangère et francophone*, Mai, 2006, p. 1.

¹³⁶⁸ Annette Buisson, « Introduction et problématisation, marquer la parole », *op.cit.*, p. 1.

¹³⁶⁹ « L'En-ville est le nom donné à Fort-de-France par ces dizaines de milliers de travailleurs qui, au tournant des années 60 du siècle dernier, se mirent à fuir les campagnes frappées de plein fouet par ce qu'il est convenu d'appeler "la fin de la société d'Habitation", autrement dit l'effondrement irréversible d'un système fondé, trois

Comme l'indique le thème de l'extrait, « L'arrivée du Christ selon Marie-Clémence », le thème de la religion est un prétexte. En effet, Marie-Clémence « avait décelé le Christ avant tout le monde¹³⁷¹. » Il ne s'agit pas ici d'un message messianique au sens biblique mais d'une prédiction de tous les malheurs et changements qu'allait apporter la ville dans son élan de modernisation. Dans cet extrait on note : « En vérité, le Christ de Texaco n'était pas encore Christ. Il y venait au nom de la mairie, et pour rénover Texaco. Dans le langage de sa science cela voulait dire : le raser. De plus, Marie-Clémence devait être mieux occupée à prospecter son baquet qu'à prendre vision de cette prétendue silhouette survolée d'une colombe¹³⁷². » Raphaël Confiand, l'anthologiste, n'exploite pas l'œuvre de Patrick Chamoiseau par le thème de l'enfance ; aussi ne poursuivons-nous pas une analyse plus approfondie. Et comme pour l'anthologie précédente, nous nous intéressons à la place accordée à l'enfance.

On trouve, tout d'abord, un extrait de Georges Mauvois « Unealebasse remplie d'hosties » qui nous donne à lire les souvenirs de son enfance. L'extrait est tiré de *Monologue d'un Foyalais*, paru en 1999. Dans cet extrait, il fait mention de son quartier d'enfance, Terres-Sainvilles, dans la ville de Fort-de-France : « personne aux Terres-Sainvilles, sauf, peut-être, ses voisins immédiats, ne se doutaient que Gros-Jé étais un Malfaiteur. Sa maison était située en contrebas de la route de Balata, dans le prolongement de la rue Brithmer¹³⁷³. » L'auteur en décrivant son entourage, décrit son enfance passée :

« Une famille de notre voisinage, au Vieux-Chemin, se trouva mise en vedette. Les paroles de Gros-Jé levèrent le voile, en effet, sur la cause d'un mal mystérieux qui chagrinait ces gens. Il avait un fils prénommé Félo, mon camarade d'instruction. C'avait été un excellent garçon. Et brusquement, il avait tourné mal. Il refusait maintenant d'aller à l'école et ne faisait plus que vagabonder¹³⁷⁴. »

Dans un entretien, l'auteur, répondant à quelques questions, confie au sujet de l'école ce qui suit :

siècles durant, sur la culture de la canne à sucre. Ces gens occupèrent les mornes et les régions marécageuses de la capitale de la Martinique, recréant un mode de vie communautaire dans des quartiers aux noms désormais évocateurs : Morne Pichevin, Volga-Plage, Terre-Sain-Ville, Bord de Canal, Trénelle-Citron. Celui de Texaco, du nom de la campagne d'énormes cuves, est sans doute le plus emblématique de la lutte menée par ces néo-citadins pour ne pas être expulsés et relogés dans les "calloges à poules" (cages à lapins) qui, à compter des années 70, ont commencé à ceinturer l'En-Ville de leurs barres sans âme. » Cf. *Le goût de la Martinique, op.cit.*, p. 132.

¹³⁷⁰ Patrick Chamoiseau, « L'arrivée du Christ selon Marie-Clémence », extrait tiré de *Texaco*, Gallimard, 1992, textes choisis et présentés par Raphaël Confiand dans *LeGoûtdeLaMartinique*, Paris Mercure de France, 2005, p. 131.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 129.

¹³⁷² *Ibid.*, p. 131.

¹³⁷³ Raphaël Confiand, *Le Goût de la Martinique, op.cit.*, p. 122.

¹³⁷⁴ *Ibid.*, p. 124.

« Quartier Didier, mon enfance c'était aussi l'école, les parents d'autrefois étaient soucieux de la scolarité de leurs enfants, pour mes parents c'était une passion il fallait que mon frère et moi nous réussissions à l'école et comme j'étais l'aîné les espoirs reposaient surtout sur moi. Il y avait une classe tout près du château maintenant c'est une grande école. Quand je suis rentré à l'école, j'avais six ans ; il fallait attendre mon frère qui était plus jeune que moi de 18 mois¹³⁷⁵. »

Issue d'une famille modeste, il a pour seul défi la réussite à l'école pour sauver l'honneur de la famille. L'école est perçue dans cette société comme un tremplin pour échapper à la dureté du travail dans les champs de canne à sucre qui ont perduré après l'esclavage. C'est pourquoi l'auteur souligne :

« J'ai appris très vite. À l'école, j'étais devenu un "petit phénomène", la maîtresse me poussait beaucoup. À huit ans, nous avons dû partir à l'école en ville, aux Terres Sainville. Le quartier se bâtissait, et mon père s'y est fait construire sa maison. À l'école, en ville, je suis premier en tout. Là aussi, je suis encore le petit phénomène, passant de classe en classe... Je me rappelle qu'il y avait une rivalité entre nous des Terres Sainville, école de la banlieue pauvre, et Perrinon, école des bourgeois. Il y avait rivalité pour savoir où se trouvait l'élève le meilleur. Mon directeur voulait que ce soit moi. J'avais un rival, devenu ensuite un ami. Au lycée par la suite : pareil, je suis sorti avec le prix d'honneur, mais c'était la guerre, il me fallait travailler¹³⁷⁶. »

Cette enfance est une enfance heureuse marquée par des objectifs à atteindre qui sont clairs : « Mon enfance a été vraiment heureuse, dans la nature à Didier, aux Terres-Sainville. Ma vie, c'était la chasse aux passereaux, la rivière les oiseaux... bref, pas plus compliqué que cela non plus¹³⁷⁷ ! »

Dans cette mouvance où l'on voit les auteurs revenir sur les années de leur enfance, nous retrouvons un extrait de Mayotte Capécia « Adieux foulards, adieux madras ! » tiré de *Je suis Martiniquaise* qui a fait l'objet d'une analyse sur le thème de l'enfance dans la première partie. On sait que dans son roman, l'auteure a consacré la première partie à ses souvenirs d'enfance. Mais l'extrait choisi par Raphaël Confiant porte sur ses déboires de sa relation amoureuse avec son homme blanc André :

« A six heures du matin, le bateau arriva à pointe-à-Pitre. J'étais sur le pont et, oubliant toute prudence, je tenais François dans mes bras. Quelle ne fut pas ma douleur en voyant appareiller le *Jeanne d'arc*, sur lequel je savais que se trouvait André. Je vis le gros bateau, dont une seule cheminée fumait, se glisser lentement hors du port, puis s'éloigner. Cette lenteur même était pour moi un supplice. Si j'avais

¹³⁷⁵ « Georges Mauvois, 5 Questions pour Île en île ». Entretien réalisé à Schœlcher le 19 octobre 2011 par Thomas C. Spear, 41 minutes. Île en île. Mise en ligne sur YouTube le 25 mai 2013.

¹³⁷⁶ *Ibid.*

¹³⁷⁷ *Ibid.*

pu m'évanouir, je me serais évanouie. J'aurais même souhaité... Je sentais cette fois qu'un destin plus fort que moi, plus fort qu'André, plus fort que l'Amirauté même nous séparait. Et c'était comme si la vie m'était arrachée du corps¹³⁷⁸. »

Il ne s'agit pas ici d'un regard sur l'enfance mais d'une expérience amoureuse avec un Blanc de passage par une Martiniquaise qui se voit abandonnée et qui pleure sur son cruel destin.

Un troisième extrait alimentant le thème de l'enfance dans cette anthologie est à retenir. Il s'agit de l'extrait de Joëlle Beuze intitulé « Cet arbre t'interroge » tiré de *Ferments d'ombres* paru en 1979 son unique texte poétique, connu en Martinique. Raphaël Confiant signe par ce choix sa volonté de diversifier son anthologie en y inscrivant des auteurs inconnus de Paris. Ainsi, dans *Le Goût de la Martinique*, il souligne :

« Auteur d'un seul et unique recueil de poèmes, *Ferments d'ombres*, en 1979, Joël Beuze est pourtant l'un des poètes martiniquais le plus talentueux de la génération qui a suivi celle d'Aimé Césaire. Il possède cet art unique de dévoiler la sensibilité qui se cache derrière les êtres les plus humbles et les choses les plus simples, cela sans populisme ni régionalisme aucun¹³⁷⁹. »

Dans ce texte poétique, l'auteur transcrit quelques souvenirs de son enfance dont l'inévitable hommage à la mère : « Belline Délivry, ta mère. Celle qui avait vu croître son corps dans les auteurs debout de la Marianne. Où des Marrons célébraient leurs premières rosées. Et les jours de Belline se déployaient comme les corps qui luttent. Autrefois¹³⁸⁰. » L'enfance est ainsi rapprochée des révoltes des marrons d'antan ; elle est aussi liée aux éléments de la nature décrits dans l'extrait choisi. On y retrouve les arbres tutélaires mis en exergue par la description de la Marianne :

« La Marianne, je me souviens. Un fromager garde l'entrée de ton sentier. L'ombre à pris exil dans son feuillage. Des voix se détachent des branches, la nuit. L'écorce est un long parchemin qui déroule des propos impénétrables. Chaque question tombe, opaque, dans la source à ses pieds. Cet arbre t'interroge. "Si tu ne connais pas répondre, ta place n'est pas ici. Tu as perdu ton nom, ton âme se dépeuple". La Marianne, quand montait Belline Délivry. Autrefois. Le sentier a ouvert ses essences à ton corps. Et Belline nomme tous ces feuillages en marge du monde, qui font palpiter sa mémoire. Science pure, clairières ouvertes, je suis entrée dans le monde où je lis ma substance ! Les bois-grillés accourent sous tes dents mauves. Ta sueur

¹³⁷⁸ Mayotte Capécia, « Adieux foulards, adieux madras ! », extrait tiré de *Je suis Martiniquaise*, texte choisis et présentés par Raphaël Confiant dans *Le Gout de la Martinique*, op.cit., p. 110. On peut penser que R. Confiant, en choisissant cet extrait, a voulu porter sa contribution au débat autour de cette écrivaine, objet d'un jugement sans appel du jeune Frantz Fanon dans *Peau noire masques blancs*.

¹³⁷⁹ Raphaël Confiant, *Le Gout de la Martinique*, op.cit., p. 126.

¹³⁸⁰ Joël Beuze, « Cet arbre t'interroge », extrait tiré de *Ferments d'ombres*, Éditions Désormeaux, 1979, textes choisis et présentés par Raphaël Confiant dans *Le Goût de la Martinique*, op.cit., p. 126.

parsème les cailloux et reconquiert toujours ton chemin. La Marianne,
quand montait Belline Délivry. Autrefois ton nom éternuait dans les
citrons¹³⁸¹. »

Dans ses souvenirs liés à la description de la nature, on note aussi la présentation des rivières : « Il y avait les détours, rythme où dansait ton cœur. Belline s'arrête. Elle chasse l'essaim de sueur sur ses yeux : le bourg tombe sous l'abrupt de son regard, au fond. Un vertige d'envol, te saisit. Belline se déploie, tiédeur d'ailes. Le bourg est une profondeur de ramiers, de tourterelles. Belline prend la voltige. Rivière Pilote, un long texte de ton cœur¹³⁸² » et ces rochers gigantesques : « ces rochers immobiles que tu vois sont la sagesse séculaire du bourg. Veilleurs immenses et solennels sous les sacs du temps. Songeurs encore pleins de rumeurs du volcan, au front crépu de mousses sombres et d'entrelacs de lianes¹³⁸³. »

L'anthologiste, en choisissant ce texte, fait sa place à une nature luxuriante et étonnante qu'il admire et aime. Plus loin on peut lire : « toutes ces formes, ces lacunes composent le terreau de ton chemin : ... rochers et eaux, feu, air, homme de toutes dimensions, frondaisons uniques, relations, reliques abécédaires ... toute poussière mise en drames¹³⁸⁴. »

*

**

Au terme de ce dernier chapitre, nous retenons que le thème de l'enfance s'il n'est pas traité en tant que moteur d'un genre particulier, le récit d'enfance, peut se retrouver dans des textes divers. Après le roman, la poésie, la nouvelle et la littérature de jeunesse les genres dans lesquels nous avons étudié le récit d'enfance, la place que les deux anthologies, *Le goût de la Guadeloupe* et *Le goût de la Martinique*, accordaient à l'enfance n'est pas dominante. Si elle est évoquée et apparaît parmi les thèmes développés, elle ne fait pas l'objet d'une étude approfondie des anthologistes.

¹³⁸¹*Ibid.*, pp. 126-127.

¹³⁸²*Ibid.*, p. 127.

¹³⁸³*Ibid.*, p. 127.

¹³⁸⁴*Ibid.*, p. 128.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de cette investigation, nous voudrions bien évidemment mettre à profit ce que nous avons appris et retenu comme enseignement et connaissance sur la recherche du récit d'enfance antillais. En effet, l'enfance est un thème majeur de la littérature universelle ou, du moins, il l'est devenu depuis le XIX^e siècle. Il est aujourd'hui objet et motif d'écriture dans des espaces littéraires différents. Selon qu'on se retrouve dans telle ou telle géographie, le thème de l'enfance est devenu un miroir que les auteurs tendent au public pour une lecture de leur société passée et contemporaine. Dans les littératures francophones, le thème de l'enfance est au cœur des problématiques anciennes comme celle de la colonisation, de l'esclavage et permet aussi de traiter les questions actuelles comme celles du postcolonial ou de la mondialisation. Ce thème de l'enfance est traité dans divers genres littéraires ; plus rares sont les récits d'enfance qui s'y consacrent exclusivement. « Le récit d'enfance aux Antilles : fonctions et portées » est le sujet de notre recherche menée durant ces cinq années. Notre étude s'est déployée en trois grandes parties. Dans notre introduction, nous avons posé une problématique qui entend trouver des réponses dans notre conclusion.

Notre première approche a été une approche historique qui nous a servi à faire une historiographie littéraire des écrits de la littérature antillaise pour voir à quel moment apparaît le récit d'enfance antillais. Cette approche historique a été capitale car elle avait pour mission de faire remonter l'origine du récit d'enfance dans les écrits de la littérature antillaise depuis ses origines. Dans les deux premières périodes, le récit d'enfance n'était pas possible dans une société marquée par l'esclavage et la colonisation car les préoccupations des auteurs de l'époque n'étaient pas l'enfant. Cette littérature est nourrie par des récits de voyages et dans cette mouvance, l'enfant n'existe pas ou du moins n'est pas considéré. Dans les écrits de la première période et ceux de la deuxième période, la question de l'enfant ne préoccupe pas les auteurs. Le récit d'enfant n'existe pas car les auteurs sont portés vers les questions d'exaltation d'une réalité sociale qui ne reflète pas le vécu du plus grand nombre lié à l'esclavage et la colonisation. Il faut attendre les écrits de la troisième période, celle de l'émergence des auteurs noirs qui se saisissent de leur plume pour dénoncer les méfaits de la société où l'on voit naître un intérêt non pas pour le récit d'enfance mais pour le thème de l'enfance. Les auteurs, dans leur dénonciation des faits sociaux évoquent sans trop mettre un accent particulier sur le thème de l'enfance. Il s'agit notamment de Sain-John Perse et d'Aimé Césaire qui essaient dans leur recueil de poèmes des passages sur l'enfance qui n'étant pas au départ leur préoccupation majeure.

L'enfance prend forme comme projet dans le genre romanesque dans cette troisième période avec Mayotte Capécia et Joseph Zobel que nous avons considérés comme des précurseurs du récit d'enfance antillais. Le thème de l'enfance est ainsi traité dans les romans de ces deux auteurs. Mayotte Capécia, même si on sait à peu près qu'elle n'a pas écrit son roman elle-même, consacre la première partie de son texte à son enfance passée. Elle y décrit son enfance dans les années cinquante, enfance vécue d'une manière modeste où le goût de l'effort, la lutte et la recherche des meilleures conditions de vie sont les maître mots. Joseph Zobel lui consacre à l'enfance une place prépondérante. Le texte paraît comme un reflet de la société coloniale des années cinquante faisant une carte de la Martinique de l'époque pendant et après l'esclavage. La figure centrale est bien évidemment l'enfant, le petit José, élevé par sa grand mère qui inculque à l'enfant le savoir culturel et traditionnel et l'exhorte d'y aller à l'école qui apparaît à l'époque comme le seul moyen d'éviter l'exploitation dans les champs de cannes à sucre. Le petit José reçoit aussi une formation initiatique des pratiques et culture de son terroir auprès du vieux sage Médouze. La réussite du petit José qui parvient à échapper à l'exploitation dans les champs de canne à sucre à cause l'école sert d'exemple aux autres. Ce roman de Zobel devenu un classique a influencé les auteurs antillais décidant de décrire sur l'enfance. Ce second texte est devenu une référence et un modèle du récit d'enfance antillais.

Le deuxième pan historiographique a pointé l'horizon sur la place de l'enfance dans la production littéraire des auteurs à l'étude. Patrick Chamoiseau, Maryse Condé et Daniel Maximin publient les récits consacrés sur leur enfance relativement tardivement, alors qu'ils ont déjà acquis une notoriété et une renommée en littérature. Ils ont chacun à leur actif des textes déjà publiés dans lesquels ils avaient évoqué le thème de l'enfance sans trop s'appesantir. Patrick Chamoiseau écrit pour l'enfance une trilogie. Le tome 1, décrit sa naissance où il côtoie le monde animal et où sa mère est son repère. Le tome 2 décrit son adolescence et ses premières années d'école et dans le tome 3, l'auteur parle de son entrée dans l'âge de la raison. Maryse Condé essaime ça et là des passages sur l'enfance dans ses premières publications sans en faire une préoccupation première. Mais l'auteure est connue aussi pour avoir écrit pour l'enfance dans la littérature de jeunesse où les figures centrales sont des enfants. Il s'agit notamment de *Rêves amers (Haïti chérie)* où l'écrivaine décrit les enfants en prises avec les maux qui minent la société de leur temps. Maximin, lui, outre quelques séquences sur l'enfance parues dans ses premières publications, commence à écrire pour l'enfance une nouvelle parue dans un collectif. Son récit est nourri par le motif de la myopie qui alimente de bout en bout la nouvelle. Cette nouvelle est reprise plus tard par l'auteur dans

son récit d'enfance paru en 2004 qui est une commande où l'écrivain joue le jeu en développant des thèmes majeurs comme celui de l'exaltation de la nature guadeloupéenne mise en exergue par les quatre éléments de la nature : l'eau, l'air, le feu et le vent. Ce thème de l'enfance jalonne en partie leur projet d'écriture couronné par la publication exclusive de leur récit d'enfance. La place de l'enfance dans l'ensemble des écrits connus de nos auteurs est bien effective.

Le dernier mouvement historiographique s'est consacré à étudié le récit d'enfance en tant que genre et de l'évolution du thème de l'enfance et la naissance du récit d'enfance. Nous avons vu que la question de l'enfance pouvait être appréciée dès l'Antiquité mais ne trouvait pas sa place chez les philosophes. L'enfant émerge dans les écrits de Rousseau au XVIII^e siècle et dans les récits de vie mais reste encore tributaire du genre autobiographique. C'est dire que le récit d'enfance a longtemps parasité le genre autobiographique avant de prendre ses marques et avant de se publier exclusivement comme genre à part entière. Au XIX^e siècle l'enfant comme thème commence à devenir un centre d'intérêt. Des auteurs, comme Jules Vallès, consacrent à l'enfance un intérêt exclusif. C'est au XIX^e siècle que le récit d'enfance prend le poids qui le confirme au siècle suivant.

Le XX^e siècle est, à n'en point douter, le siècle de l'enfance et celui du couronnement du récit d'enfance comme genre. Plusieurs auteurs français publient des œuvres qui sont des récits d'enfance. On pense notamment à Nathalie Sarraute et à Georges Perec pour ne citer que les plus connus ; leur style est novateur et renouvelle le genre sur les premiers balbutiements de leur enfance. Ce vent de l'émergence du récit d'enfance va toucher la littérature francophone d'une manière générale. Dans la littérature antillaise objet de notre étude, après les précurseurs, en partie Mayotte Capécia et surtout Joseph Zobel, le récit d'enfance antillais s'impose. Dès 1990, Patrick Chamoiseau en donne une illustration majeure ; il est suivi par Raphaël Confiant en 1993. Dès lors, le récit d'enfance antillais connaît une évolution constante. Dans l'autre Caraïbe, Haïti, les auteurs aussi publient les récits d'enfance (Émile Ollivier et Dany Laferrière). Le genre du récit d'enfance devient une plate forme qui permet aux auteurs antillais de regarder dans le passé pour penser l'identité et tirer des leçons sur la colonisation et l'esclavage. Simone Schwarz-Bart et André Schwarz-Bart se servent du conte et de la mémoire de l'esclavage pour décrire les figures des enfants dans leurs romans. Ils lèguent à la postérité la richesse de la culture traditionnelle antillaise marquée par l'esclavage.

En Afrique, certains auteurs publient des autobiographies dans lesquelles ils mettent en exergue leur enfance passée. C'est le cas notamment de Camara Laye, Cheikh Hamidou Kane et Amadou Hampâté Bâ. Leurs textes sont d'abord des autobiographies qui font connaître les auteurs dès leur parution mais sont aussi considérées comme des récits d'enfance car les figures centrales sont des enfants aux prises avec leur société. Au Maghreb, Mouloud Feraoun publie une autobiographie qui retrace l'enfance de l'auteur dans l'Algérie des années cinquante offrant au lecteur une fenêtre pour voir ce qui s'était passé pendant cette période coloniale. Cette approche historique nous a permis de dresser un panorama du récit d'enfance dans les Lettres française et francophones. Ainsi, notre sujet et le choix de notre corpus ont acquis une bonne lisibilité.

Cette approche historique a laissé place à une étude textuelle sur les questions de la narration, de la mise en scène de l'enfance, de l'espace, du temps et à une analyse des rapports du récit d'enfance à l'autobiographie. L'enjeu de cette étude s'est polarisé sur une analyse de l'œuvre sur le plan structural à travers les questions de voix. Le récit d'enfance fonctionne à travers des modalités narratives bien connues. On a relevé dans ces récits d'enfance l'usage de plusieurs personnes verbales qui sont des stratégies narratives abordées par les trois auteurs pour dire l'enfance. Cette approche textuelle entend répondre à la question de départ : comment l'enfance est-elle représentée dans le corpus à l'étude et comment il fonctionne au sein du corpus ?

L'enfance est représentée dans le corpus à travers plusieurs modalités. D'abord la question des voix narratives, les récits d'enfance de trois auteurs s'énoncent dans une complexité et une polyphonie de voix narratives. Ces voix créent un effet de miroir entre l'adulte écrivant qui s'est éloigné de l'enfance et la voix de l'enfant. L'adulte et l'enfant ne font qu'une seule et même personne pour restituer à la fois les souvenirs du passé et ceux du présent de l'adulte. Bien entendu, cette polyphonie vient à point nommé montrer la difficulté pour les adultes de se remémorer ce temps lointain. Patrick Chamoiseau en utilisant les trois personnes verbales, «Je», «Tu», «Il», arrache ses souvenirs d'enfance à sa mémoire. Maryse Condé utilise une seule personne verbale «Je» mais complexifie le jeu de miroir entre l'enfant qu'elle a été et l'adulte qu'elle est devenue. Maximin oppose la première personne «Je» à la deuxième personne «Tu» pour tenter de dire l'enfance passée. Toutes ces modalités traduisent l'autonomie du récit d'enfance qui se publie d'une manière autonome en puisant dans les stratégies d'écriture d'autres genres connus.

Le récit d'enfance ne peut s'énoncer sans les personnages. Il s'agit des figures de l'enfant qui sont des constructions des auteurs en même temps leur représentation et leur propre mise en scène. Les trois auteurs mettent en scène l'enfance dans tout un système de personnages. En écrivant sur l'enfance, les auteurs mettent en scène le personnage de l'enfance dans la société évoluant avec les autres personnages. Patrick Chamoiseau nomme l'enfant dans son récit. Il s'agit du négrillon personnage de l'enfance qui marque l'écart entre l'enfant et l'adulte qu'il est. Le personnage du négrillon sert de révélateur de la société de son temps et des réalités d'une société marquée au sceau de l'esclavage. A travers ce personnage, Patrick Chamoiseau interpelle tous les autres enfants de l'époque à l'enfance difficile, celle où chacun pour exister a pour objectif la lutte pour réussir et éviter à tout prix l'exploitation dans les champs de cannes à sucre. Cette appellation et nomination est un signal fort que l'auteur lance au colon pour à la fois rejeter les patronymes hérités du maître et lui dire que le noir peut aussi se nommer. Maryse Condé décide de ne pas nommer le personnage de son enfance. Ce qui traduit bien le mal du siècle ressenti par l'auteure qui recherche ses origines, son identité dans une société transformée par les méfaits de l'esclavage au moment de l'écriture. Il en va de même pour Daniel Maximin qui décide lui aussi de ne pas nommer le personnage de l'enfance dans son récit d'enfance. Ce choix traduit bien la difficulté des auteurs à rendre compte de l'enfance et de tous les événements qui ont marqué cette période. Maryse Condé nomme l'enfance à la première personne «Je» et Maximin à la deuxième personne «Tu». Ce choix marque chez les auteurs une difficulté de nommer les choses dans leurs états d'origine. Les questions de temps et d'espace traduisent aussi cette difficulté à restituer cette période dans le temps et dans l'espace. Le temps de l'histoire et du récit deviennent complexes et traduisent l'impossibilité pour n'importe quel adulte de se rappeler intégralement des souvenirs de son enfance.

Dans le sillage de la scénographie (mise en scène du personnage), nous avons aussi étudié les traces textuelles de la culture créole antillaise, qu'elles soient orales ou transcrites. Nous avons vu que l'écriture d'enfance n'est pas simple témoignage mais porteuse de tous ces éléments interculturels dus à la complexité de l'apprentissage et de la formation de l'écrivain francophone, au moins bilingue. Les traces de cette culture créole sont mises en exergue par les éléments de l'oralité comme le conte et les proverbes qui apparaissent comme le lieu de création où s'affirme une part importante de l'identité du peuple antillais. Il permet à ces écrivains, aux identités plurielles et complexes, de penser leurs identités au-delà des frontières caribéennes, l'écriture les frontières. Le conte resurgit des origines africaines revendiquées et

reconnues par les auteurs mais transformées par l'expérience insulaire de l'exploitation esclavagiste. Ainsi ces contes venus de l'Afrique sont devenus des contes des îles des Antilles complexes et plurielles.

L'analyse des citations qui a justifié la question des influences a laissé place à la question de la diglossie. La diglossie est un concept courant en littérature et touche la question du langage. La langue est primordiale lorsqu'il s'agit d'écrire un texte et son choix s'impose aux auteurs comme nécessité car ils doivent installer un dialogue avec le public. Cette question de diglossie se pose davantage chez les auteurs francophones car en plus de leur langue maternelle, ils ont le français langue du colonisateur qui s'est imposée et devenue importante car elle a été adoptée comme langue d'écriture. Dans notre cas, les Antilles sont en situation de diglossie depuis le temps esclavagiste. Dans ces îles, cette diglossie fait co-exister plusieurs langues ; pour nos trois auteurs, il s'agit du français (langue du colon) et du créole langue née de l'urgence pour servir de moyen de communication entre esclaves venant de diverses contrées et leurs maîtres. Écrire l'enfance dans le cas de nos auteurs donne la possibilité d'aborder les questions de langue et de culture de leurs sociétés puisque l'enfance est d'abord l'épreuve de la socialisation à travers la langue ou les langues que l'on apprend et les rites sociaux où l'on se forme. Le choix du français comme langue d'écriture n'est pas véritablement un choix puisque c'est la langue de la formation écrite ; mais là où il y a choix, c'est dans la manière de faire exister les langues dans leurs œuvres, de trouver des modalités d'inscription du créole dans la langue française. Elle apparaît dans les textes de nos auteurs car elle est un fait de société. Par cette langue, les auteurs marquent leur existence au monde et se revendiquent leur identité créole. Tout bien pesé, cette diglossie littéraire révèle le caractère bilingue des peuples antillais ayant vécu l'esclavage. Le créole, devenu aussi la langue des esclaves a été et est encore le vecteur même de la transmission de la culture traditionnelle antillaise. Réceptacle de la mémoire des origines à travers la tradition du conte, des devinettes, proverbes et des chants, elle a été aussi l'instrument d'une distance par rapport à l'Afrique par toutes les inventions introduites. D'autres héritages et influences ont marqué les écrivains étudiés. Leur enfance est bien évidemment construite aussi à travers les textes antérieurs des auteurs français, africains, antillais etc. Quand la mémoire devient défaillante pour reconstituer l'enfance, la parole de l'autre convoquée dans les récits d'enfance constitue un véritable recours pour combler le vide et les manques de la mémoire, pour dire l'histoire de l'enfance devenue lointaine. Cette étude montre combien le récit d'enfance est en lien avec les questions de société et de culture.

Notre dernière approche est une approche anthropologique et sociale qui consiste à voir comment le récit d'enfance apparaît comme véhicule d'idéologie sociale. Dans le cas qui nous occupe, le récit d'enfance traduit au-delà des souvenirs d'enfances d'autres préoccupations importantes inhérentes à la société. Sont ainsi abordées, les questions de société, culture et littérature. Les Antilles on le sait, ait été un foyer et même une plaque tournante pendant l'esclavage. Les populations vivant actuellement ont en commun une même histoire celle qui s'écrit en tenant compte d'un passé douloureux. Le récit d'enfance est de nos jours une plateforme, un moyen par lequel les auteurs reviennent pour traiter les questions qui minent leur société.

Un premier pan de cette approche a été le rapport du récit d'enfance et l'autobiographie. En effet, écrire l'enfance c'est déjà écrire une partie de son autobiographie. Comme nous l'avons démontré dans notre analyse, naguère, le récit d'enfance se trouvait contenu dans l'autobiographie avant de trouver ses marques voire son autonomie. Certains auteurs africains, se sont fait connaître avec des textes autobiographiques dans lesquels les figures centrales sont des enfants comme nous l'avons vu. Ces textes sont aussi considérés comme des autobiographies. Patrick Chamoiseau qui a écrit une trilogie sur l'enfance, fait débiter son premier tome à sa naissance. Les deux tomes suivants prennent la suite de ces prémices. Les trois textes réunis constituent un projet autobiographique de son auteur. Maryse Condé n'échappe pas à la règle. En plus d'utiliser le «Je» de l'autobiographie, l'écrivaine commence son texte depuis son enfance ce qui est déjà le début de son autobiographie. Le texte s'achève lorsque la petite Maryse à l'âge de dix-sept ans. Maximin, Contrairement à Patrick Chamoiseau et Maryse Condé, débute son autobiographie à l'âge de cinq ans. Mais il reste que son récit fait office d'un texte autobiographique car il s'agit bien des souvenirs de son enfance que l'auteur raconte dans son texte. C'est dire que l'autobiographie est au récit d'enfance ce qu'est le récit d'enfance à l'autobiographie. L'un a besoin de l'autre pour exister et se constituer ou se construire en tant que genre.

L'enfance s'écrit déjà à partir d'un passé bien marqué par plusieurs apprentissages et filiations. Chez Patrick Chamoiseau, la première influence est celle d'Edouard Glissant qu'il cite pour souligner la difficulté d'écrire sur l'enfance. Le réseau intertextuel s'ouvre après l'espace antillais à la littérature française en convoquant la voix de deux grands auteurs français bien connus qui ont eux aussi écrit sur l'enfance (Leiris et Le Clézio). Le même constat s'observe chez Daniel Maximin qui fait lui aussi hommage aux auteurs antillais

(Zobel, René Maran, etc.) avant de s'ouvrir à l'espace littéraire français et africain où l'on voit intervenir Zola, Maupassant ou Camara Laye pour l'Afrique, chacun apportant sa contribution à la reconstruction de l'enfance de l'auteur. Maryse Condé contrairement aux deux précédents, commence par citer en exergue de son récit d'enfance le maître de la mémoire Marcel Proust puis les auteurs antillais. Cette reconstitution d'une vie qui se construit en partie par le réseau intertextuel montre et témoigne de la question des influences et de ce qu'on écrit toujours déjà à partir d'un déjà écrit ou parce que la lecture aussi conduit irrémédiablement à l'écriture. On peut aussi voir à travers ces influences et héritages un moyen pour les auteurs de s'ouvrir au monde, de se faire connaître et de faire connaître leur littérature au monde.

L'autre inflexion a été l'analyse du parcours éditorial des récits d'enfance de nos auteurs. En effet, ces textes ont fait l'objet des études dans des revues, des mémoires, des thèses, des articles etc. Toutes ces études attestent et confirment l'audience qu'ont les auteurs dans le monde littéraire. L'apparition de leurs textes sur l'enfance advient après la publication des textes qui les ont fait connaître au grand public. Ces récits d'enfance tous couronnés de prix confirment le statut de ces auteurs dans la littérature antillaise et au-delà de leurs frontières.

Nous avons voulu étudier enfin la place de l'enfance dans les Anthologies destinées au grand public (*Le goût de la Guadeloupe* et *Le goût de la Martinique*). Ce thème y est abordé et trouve sa place au détour de tel ou tel extrait mais le genre lui-même, le récit d'enfance, n'est pas pris en considération. C'est la preuve que l'enfance constitue de nos jours un puissant générateur d'écriture et un thème majeur qui se trouve désormais essaimé dans toutes sortes de genres littéraires.

Dans la littérature antillaise, le récit d'enfance a acquis sa place comme genre à part entière au même titre que le roman ou la poésie. Il permet de cerner et de traiter certaines préoccupations et questions inhérentes à la vie et au quotidien des Antilles. Il se présente comme reflet et véhicule de l'imaginaire et du réel des peuples des Antilles. Mais peut-il s'imposer comme genre majeur, au même titre que le roman qui déploie tous les rêves, les espoirs et les impasses de ces pays ? Au même titre que la poésie qui, avec Aimé Césaire, a ouvert les sillons de l'avenir ? Serait-il en mesure de relever les défis présents et futurs des populations antillaises ? Sans doute que non. Mais sa circonscription à l'enfance peut permettre aux auteurs et aux lecteurs d'aborder les problèmes sociaux et existentiels de différentes générations, peut être une mesure pour comprendre et choisir. Ainsi Denise Escarpit écrivait :

« Ces récits d'enfances peuvent s'adresser à des adultes et, dans ce cas, ils sont explication ou justification de leurs comportements d'homme. Il en est – et ce sont ceux qui nous intéressent ici – qui s'adressent aux jeunes lecteurs : il s'agit de leur faire partager une expérience de vie qui les aidera à vivre leur propre vie, soit que le récit proposé offre un modèle – positif ou négatif –, soit qu'il évoque des périodes ou des événements qui permettront au lecteur de comprendre le monde dans lequel il vit, et, par là même, l'aideront à construire ses jugements et comportements¹³⁸⁵. »

Dans l'espace caribéen, le récit d'enfance continuera d'interroger le passé, avec ses expériences traumatisantes, et peut permettre de construire des identités en devenir. Ce que l'on retient, c'est que l'analyse du récit d'enfance est un support particulièrement attractif, parce qu'il parle de l'être humain en devenir dans des situations particulières, pour aborder les questions socio-politiques, culturelles, anthropologiques. A travers notre analyse, nous avons démontré que ce genre littéraire s'ouvre à une réflexion sur l'Histoire des Antilles, mettant à profit le passé collectif de tout un peuple. Le récit d'enfance permet de dresser un pont entre le passé et le présent dans la construction identitaire antillaise qui, comme toute construction identitaire, est en perpétuelle découverte et en constant redéploiement. En élargissant nos analyses à d'autres œuvres, nous explorerons en quoi le récit d'enfance est susceptible d'apporter des réponses ou non aux nouvelles questions du XXI^e siècle, dans la suite de nos recherches.

¹³⁸⁵ Denise Escarpit, « Le récit d'enfance un classique de la littérature de jeunesse », *op.cit.*, p. 24.

BIBLIOGRAPHIE

I - CORPUS d'étude

CHAMOISEAU Patrick, *Antan d'enfance*, Paris, Hatier, 1990, Collection Haute Enfance, 186 p.

CONDÉ Maryse, *Le cœur à rire et à pleurer, contes vrais de mon enfance*, Paris, Laffont, 1999, Collection Robert Laffont, 155 p.

MAXIMIN Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*, Paris, Gallimard, 2004, Collection, Haute Enfance, 177 p.

II – AUTRES ŒUVRES des trois écrivains

Patrick CHAMOISEAU

Œuvres principales

Romans

Chronique des sept misères, Paris, Gallimard, 1986, 221 p.

Solibo magnifique, Paris, Gallimard, 1988, 226 p.

Antan d'enfance, Paris, Hatier, 1990; Gallimard, 1993. Re-publié comme *Une Enfance créole I*, *Antan d'enfance* avec une nouvelle préface, Gallimard Haute Enfance, 1996, 164 p.

Texaco, Paris, Gallimard, 1992, 432 p.

Chemin d'école, Paris, Gallimard, 1994. Re-publié comme *Une Enfance créole II*, *Chemin d'école*. Gallimard, 1996, 188 p.

L'Esclave vieil homme et le molosse, Paris, Gallimard, 1997, 133 p.

Biblique des derniers gestes, Paris, Gallimard, 2001, 788 p.

À Bout d'enfance, Paris, Gallimard, 2005. Re-publié comme *Une Enfance créole III*, *À bout d'enfance*, Gallimard, 2006, 283 p.

Un dimanche au cachot, Paris, Gallimard, 2007, 324 p.

Les Neuf Consciences du malfini, Paris, Gallimard, 2009, 241 p.

Théâtre

Manman Dlo contre la fée Carabosse, théâtre-conte. (texte et illustrations) Paris, Editions Caribéennes, 1982, 143 p.

Récits

L'Empreinte à Crusoé, Paris, Gallimard, 2012. Réédition Folio, 2013, 330 p.

Essais

Eloge de la créolité (avec Jean Bernabé et Raphaël Confiant), Paris, Presses universitaires créoles, 1989, 69 p.

Lettres créoles, tracées antillaises et continentales de la littérature: Haiti, Guadeloupe, Martinique, Guyane: 1635-1975. (Avec Raphaël Confiant) Paris, Hatier, 1991, 225 p.

Martinique. (Avec V. Renaudeau) Richer, 1994.

Guyane, traces-Mémoires du baigne, (avec des photographies de Rodolphe Hammadi) Paris, CNMHS (Caisse nationale des monuments historiques et des sites), 1994, 114 p.

« Que faire de la parole ? », dans *Écrire « la Parole de nuit »*, *La nouvelle littérature antillaise*, [dir. Ludwig Ralph], Paris, Gallimard-Folio, 1994, pp. 152-158.

Ecrire en pays dominé, Paris, Gallimard, 1997, 316 p.

Elmire des sept bonheurs: confidences d'un vieux travailleur de la distillerie Saint-Etienne (avec des photographies de Jean-Luc de Laguarigue), Paris, Gallimard, 1998, 47 p.

Quand les murs tombent, l'identité nationale hors-la-loi ? (avec Édouard Glissant), Paris, Galaade,-Institut du Tout-Monde, 2007, 26 p.

Les tremblements du monde ; écrire avec Patrick Chamoiseau (livre et DVD) Lion : À plus d'un titre, 2009.

L'intraitable beauté du monde, adresse à Barack Obama (avec Édouard Glissant), Paris, Galaade,- Institut du Tout-Monde, 2008, 57 p.

Littérature de jeunesse

Émerveille, Illustrations de Maure, Paris, Gallimard jeunesse-Giboulées, 1998, 127 p.

Le Commandeur d'une pluie, suivi de *L'Accra de la richesse*, Paris, Gallimard jeunesse-Giboulées, 2002, 40 p.

Le commandeur d'une pluie, suivi de *L'accra de la richesse*. Illustrations de Wilson. Paris, Gallimard, 2002.

Veilles et merveilles créoles ; contes du pays Martinique. Illustrations de Georgia Grippo Belfi, Paris, Le Square, 2013.

Conte Philosophique

Le papillon et la lumière, illustration d'Ianna Andréadis, Paris, Philippe Rey, 2011, 109 p.

Nouvelles

"Le dernier coup de dent d'un voleur de banane" et "Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit". *Écrire la « parole de nuit » ; la nouvelle littéraire antillaise*. Paris: Gallimard (folio, essais), 1994: pp 29-38; 151-158.

Album

Au temps de l'antan, contes du pays Martinique, Paris, Hatier, 1988, 101 p.

Maryse CONDÉ

Œuvres principales

Romans

Hérémaikhonon, Paris, Union générale d'éditions, 1976, 312 p.

Une Saison à Rihata, Paris, Robert Laffont, 1981, 214 p.

Ségou: Les murailles de terre, Paris, Robert Laffont, 1984, 487 p.

Ségou: La terre en miettes, Paris Robert Laffont, 1985, 426 p.

Moi, Tituba, sorcière noire de Salem, Paris, Mercure de France, 1986, 276 p.

La vie scélérate, Paris Seghers, 1987, 333 p.

Traversée de la mangrove, Paris, Mercure de France, 1989, 265 p.
Les Derniers Rois Mages, Paris, Mercure de France, 1992, 304 p.
La Colonie du Nouveau Monde, Paris, Robert Laffont, 1993, 256 p.
La Migration des cœurs, Paris, Robert Laffont, 1995, 336 p.
Desirada, Paris, Robert Laffont, 1997, 280 p.
Célanire cou-coupé, Paris, Robert Laffont, 2000, 248 p.
La Belle Créole, Paris, Mercure de France, 2001, 252 p.
Histoire de la femme cannibale, Paris, Mercure de France, 2003, 316 p.
Les belles ténébreuses, Paris, Mercure de France, 2008, 292 p.
En attendant la montée des eaux, Paris, J.-C Lattès, 2010, 363 p.

Récits

Le Cœur à rire et à pleurer, contes vrais de mon enfance, Paris Robert Laffont, 1999, 135 p.
Victoire, les saveurs et des mots. Paris, Mercure de France, 2006, 254 p.
La vie sans fard, Paris, Lattès, 2012, 335 p.
Mets et merveilles, Paris, Lattès, 2015, 300 p.

Théâtre

Dieu nous l'a donné, Paris, Pierre Jean Oswald, 1972, 75 p.
Mort d'Oluwémi d'Ajumabo, Paris, Pierre Jean Oswald, 1973.
Le Morne de Messabielle, Puteaux : Théâtre des Hauts de Seine, 1974.
Pension les Alizés, Paris, Mercure de France, 1988, 126 p.
Comédie d'amour. Mise en scène : Théâtre Fontaine (Paris, juillet 1993) ; New York et Washington, D.C. (novembre 1993).
Comme deux frères, Paris, Lansman EDS, 2007, 35 p.
La Faute à la vie, Paris, Lansman EDS, 2009, 41 p.

Littérature pour la jeunesse

« Victor et les barricades », *Je Bouquine* 61 (mars 1989), pp. 13-64.
Hugo le terrible, Paris, Sépia, 1991, 127 p.
Haïti chérie, Paris, Bayard, 1991, 87 p. Réédité sous le titre *Rêves amers*. Paris: Bayard Jeunesse, 2001, 79 p.
La Planète Orbis. Illustrations de Letizia Galli, Pointe-à-Pitre Jasor, 2002, 98 p.
À la Courbe du Joliba. Illustrations de Letizia Galli, Paris, Grasset-Jeunesse, 2006, 89 p.
Savannah blues, Paris, Sépia, 2008, 120 p.
Chiens fous dans la brousse, Paris, Bayard jeunesse, 2008, 142 p.
Conte cruel. Illustré par Mance Lanctôt, Montréal, Mémoire d'encrier, 2009, 79 p.

Anthologies

Anthologie de la littérature africaine d'expression française, Ghana Institute of Languages, 1966.
La Poésie antillaise, Paris, Nathan, 1977, 96 p.
Le Roman antillais, Paris, Nathan, 1977, 158 p.

Bouquet de voix pour Guy Tirolien, Pointe-à-Pître, Jasor, 1990, 222 p.

Caliban's Legacy, The Literature of Guadeloupe and Martinique ; Special issue of *Callaloo* 15.1 (Winter 1992).

L'Héritage de Caliban, essais sur la littérature antillaise francophone, Pointe-à-Pître, Jasor, 1992, 287 p.

Penser la créolité, co-direction avec Madeleine Cottenet-Hage, Paris, Karthala, 1995, 320 p.

Essais

Cahier d'un retour au pays natal, étude dans la collection "Profil d'une œuvre" Paris, Hatier, 1978, 79 p.

« Propos sur l'identité culturelle », dans *Négritude : Traditions et développement*, (Guy Michaud, éd.), Paris, P.U.F., 1978, pp. 77-84.

« Pourquoi la Négritude? Négritude ou Révolution », dans *Négritude africaine, négritude caraïbe* (Jeanne-Lydie Goré, éd). Éditions de la Francité, 1973, pp. 150-154.

« Négritude Césairienne, Négritude Senghorienne », *Revue de Littérature Comparée* 3.4 (1974), pp. 409-419.

La Civilisation du bossale, Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique, Paris, Harmattan, 1978, 70 p.

« L'Image de la petite fille dans la littérature féminine des Antilles », dans *Recherche, Pédagogie et Culture* 44 (1979), pp. 89-93.

« Au-delà des langues et des couleurs », dans *La Quinzaine Littéraire* 436, (mai 1985), 36.

Notes sur un retour au pays natal », *Conjonction* 176 (supplément 1987), pp. 7-23.

« Cinema, Literature and Freedom », dans *Ex-iles : Essays on Caribbean Cinema*, Mbye B. Cham, ed. Africa World Press, 1992, pp. 370-377.

« Order, Disorder, Freedom and the West Indian Writer », in *Yale French Studies* 83 (1993), pp. 121-136.

« The Role of the Writer », in *World Literature Today* 67.4 (1993), pp. 697-700.

La parole des femmes : Essai sur des romancières des Antilles de langue française, Paris, l'Harmattan, 1979 rééd., 1993, 136 p.

« Femme, Terre Natale », (essai sur Gisèle Pineau), dans *Parallèles : Anthologie de la nouvelle féminine de langue française*, (M. Cottenet-Hage et J.-Ph. Imbert, éd.) Québec, L'Instant Même, 1996, pp. 253-260.

« O Brave New World », in *Research in African Literatures* 29.3 (Fall 1998), pp. 1-8.

« On the Apparent Carnivalization of Literature from the French Caribbean », in *Representations of Blackness and the Performance of Identities*, Jean Muteba Rahier, ed. Westport, Connecticut, Bergin & Garvey, 1999, pp. 91-97.

« Heros et Cannibales », in *Portulan* 99 (Novembre 2000), pp. 43-52.

« The Voyager In, The Voyager Out », in *Autrement*, « La Guadeloupe », collection Monde hors série 123 (janvier 2001), pp. 250-259.

« Haïti dans l'imaginaire des Guadeloupéens », dans *Présence Africaine* 169 (2004), pp. 131-136.

« The Stealers of Fire: The French-Speaking Writers of the Caribbean and Their Strategies of Liberation », in *Journal of Black Studies* 35.2 (November 2004), pp. 154-164.

Nouvelles et courts récits

«Trois femmes à Manhattan », dans *Présence Africaine* 121/122, 1982, pp. 307-315.

« Ayissé », dans *Soleil éclaté: Mélanges offerts à Aimé Césaire*, Jacqueline Leiner, éd., Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1984, pp. 81-87.

Pays mêlé (recueil de deux nouvelles), Paris, Hatier, 1985, 123 p. Nouvelle édition avec dix nouvelles, Paris, Robert Laffont, 1997, 218 p.

Daniel MAXIMIN

Œuvres principales

Romans

L'Isolé soleil, Paris, Le Seuil, 1981, 284 p.

Soufrières, Paris, Le Seuil, 1987, 267 p.

L'Île et une nuit, Paris, Le Seuil, 1995, 172 p.

Récit

Tu, c'est l'enfance, Paris, Gallimard (Haute Enfance), 2004, 177 p.

Poésie

L'Invention des Désirades, Paris, Présence Africaine, 2000, 120 p.

L'Invention des Désirades et autres poèmes, Paris, Le Seuil, Points Poésie, 2009, 152 p.

Essai

Les Fruits du cyclone, une géopoétique de la Caraïbe (avec la collaboration de Valérie Picaudé-Baraban), Paris, Le Seuil, 2006, 218 p.

Aimé Césaire, frère volcan, Paris, Le Seuil, 2013, 276 p.

Textes publiés dans des ouvrages collectifs (sélection)

« Les Antilles à l'œil nu », dans *Une Enfance d'ailleurs, 17 écrivains racontent*, Textes recueillis par Nancy Huston et Leïla Sebbar, Paris, Belfond, 1993, pp. 177-194.

« Dissidences », dans *Paradis Brisé, nouvelles des Caraïbes*, Collection Étonnants Voyageurs, Paris, Hoëbeke, 2004, pp. 145-169.

« Au Canal Saint-Martin », dans *Paris portraits* (collectif), Paris, Gallimard (folio), 2007, 137 p.

« Césaire n'était pas le père, mais le fils de la Martinique », par Tirthankar Chanda, entretien publié sur le RFI.

III – ETUDES sur les auteurs du corpus

Sur Patrick Chamoiseau

ASSIDI Sarah, « Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, le discours sur la domination », in *La plume francophone*, 2015.

AUZAS Noémie, *Chamoiseau ou les voix de Babel, de l'imaginaire des langues*, Paris, Imago, 2009, 297 p.

BIANCIOTTI Hector, « L'enfant Chamoiseau », in *Le Monde [Livres-idées]*, n° 14235, (2 nov. 1990), 19. [Ta] [On Antan d'enfance (05733)].

CHAMOISEAU Patrick, Interview, in Delphine Perret, *La créolité, espace de création*, Paris, Ibis Rouge, 2001, 313 p.

CHANCÉ Dominique, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris Honoré Champion, 2010, 386 p.

CORNILLE Jean-Louis, *Chamoiseau... fils*, Paris, Hermann Édition, 2014, 148 p.

CROSTA Suzanne, « Récit d'enfance antillais » (5), *Maronner le récit d'enfance : Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant, 1999. http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/chamoiseau_confiant

GRZESIAK Czeslaw, « L'univers d'Une enfance créole dans le triptyque autobiographique de Patrick Chamoiseau », in, *Cahiers ERTA* 1, 2008, pp. 180-190.

LAROSE Véronique, *Patrick Chamoiseau- Errance d'une souvenance...*, dans «Pawol Kreyol», Potomitan site de promotion des cultures et des langues créoles Mars 2007.

LEBRUN Jean-Claude, Entretien intégral : « La venue de l'écrivain à la "totalité-monde", Créole, français, langues, cultures : la réflexion en mouvement de Patrick Chamoiseau », dans le journal *L'Humanité* <http://www.humanite.fr/node/322048#sthash.LyHYSiEz.dpbs>, jeudi, 10 février 2005.

« Patrick Chamoiseau dialogue avec le négriillon », in *L'Humanité.fr*, jeudi 10 février, 2005.

PETERSON Michel, « Patrick Chamoiseau : l'imaginaire de la diversité », *Nuit blanche magazine littéraire*, n° 54, décembre 1993, janvier-février 1994, pp. 44-47. ok

SAVIGNEAU Josyane, « Chamoiseau, le "marqueur de parole", in *Le Monde des livres*, Septembre 1992.

SIMON Geneviève, Entretien avec Patrick Chamoiseau, « Les naissances du négriillon », in *La Libre Belgique*, 2005.

III.2 – Sur Maryse Condé

ARANJO Nara, « Préface, La raison du mouvement : hommage à Maryse Condé », dans *L'œuvre de Maryse Condé, questions et réponses à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 9-20.

BLOESS Georges, «*La Vie sans fard, une écriture de la résilience ?* », dans *Maryse Condé en tous ses ailleurs*, [dir. Françoise Simasotchi-Bronès], Paris, Édition l'improviste, 2014, 202 p.

BOUCHOTTE Giscard, « Maryse Condé, 5 questions pour ile en ile », Entretien de 18 minutes réalisé par à Paris, le 8 octobre 2009.

CARRUGGI Noëlle, *Écrire en Maryse Condé, Entretien avec Maryse Condé New York*, 11 janvier 2009. pp. 203-226.

CARRUGGI Noëlle, *Maryse Condé, rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2010, 229 p.

COTTENET-HAGE Madeleine et MOUDILENO Lydie, *Maryse Condé, Une nomade inconvenante*, Paris, Ibis Rouge, 2002, 190 p.

DEBLAINE Dominique, Maryse Condé, lauréats du Fetkann, in le blog *fxgpariscaraibe*, 22 novembre 2012, www.fxgpariscaraibe.com/article-9e-prix-fetkann-112687947.html.

DES ROSIERS Joël, article sur « La vie sans fards » de Maryse Condé,

- <http://www.montraykreyol.org/spip.php?auteur317>, septembre 2012, pp. 1-8.
- FLAMERION Thomas, « Repenser l'identité », interview de Maryse Condé, in *Évene.fr*, Mai 2008.
- HARDWICK Louise, « La question de l'enfance » dans *Maryse Condé, Rébellion et transgression*, [dir. Noëlle Carruggi], Paris, Karthala, 2010, pp. 43-65. ok
- HESS M. Deborah, *Maryse Condé, Mythe, parabole et complexité*, Paris, L'Harmattan, 2011, 197 p.
- HEWITT Leah, « Vérités des fictions autobiographiques » dans *Maryse Condé une nomade inconvenante*, Paris, Ibis Rouge Éditions, 2002, pp. 163-168.
- JACOB Didier, « Maryse Condé, Grand prix du roman métis » in *Le Nouvel Observateur*, Novembre 2010. pp. 1-3.
- LA MESLEE Valérie Marin, « Maryse Condé crève l'écran » in *Le Point.fr* – publié le 02/12/2011, pp. 1-3.
- L'ŒUVRE de Maryse Condé, Questions et réponses à propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*, Paris, L'Harmattan, 1996, 268 p. Actes du Colloques sur l'œuvre de Maryse Condé, organisé par le Salon du Livre de la ville de Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), 14-18 mars 1995. Préface de Nara Araujo, professeur à la chaire d'Études Littéraires à l'université de La Havane à Cuba.
- NUNEZ Elisabeth, entretien avec Maryse Condé, « La race n'est pas primordiale » entretien tiré du site web : www.unesco.org courrier 2000_11 fr dire, pp. 1-6.
- PETERSON Michel, « Maryse Condé : l'odeur de la mère » dans *Nuit blanche*, magazine littéraire, n° 77, 1999-2000. pp. 17-19.
- PIGNOT Lisa, « Entretien avec Maryse Condé », in *Libération*, 12/11/1999.
- PFUFF Françoise, *Entretien avec Maryse Condé*, Paris, Karthala, 1993, 203 p.
- SAINCOTILE Élise, « C comme Condé », dans *Abécédaire insolite des francophonies* [dir. CHAULET ACHOUR Christiane et RIERA Brigitte], Presses Universitaire de Bordeaux, 2012, pp. 57-76.
- SIMASOTCHI-BRONES Françoise, Entretien avec Maryse Condé dans *Maryse Condé en tous ses ailleurs*, [dir. Françoise Simasotchi-Bronès], Paris, Éditions L'improviste, 2014, pp. 179-195.
- TIRTHANKAR Chanda, « La genèse africaine de Maryse Condé », in RFI, le 26/11/ 2012.

III.3 – Sur Daniel Maximin

- CHAULETACHOUR Christiane, *La trilogie caribéenne de Daniel Maximin*, Paris, Karthala, 2000, 227 p.
- CHAULET ACHOUR Christiane, « Daniel Maximin : inventer sa langue au carrefour des présences », Bruxelles, éditions Le Cri de Bruxelles, 2013. (Université d'Orléans, novembre 2012, pp.1-9.
- CHAULET ACHOUR Christiane, «Daniel Maximin : de l'isolement du soleil au partage de la nuit – Des romans de la convivialité», *Passerelles*, Automne-Hiver 2000, n°21, pp.177-179.
- FRANÇOIS Cyrille Entretien avec Daniel Maximin inédit, avril 2010.
- FRANÇOIS Cyrille, *L'Isolé Soleil de Daniel Maximin*, Paris, éd. Champion, collection «Entre les lignes », 2013, 112 p.
- CHAULET ACHOUR Christiane, « Maximin Daniel (1947) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/daniel-maximin/>, pp. 1-2. ok.

GHINELLI Paola et MAXIMIN Daniel entretien dans, *Archipels littéraires, Chamoiseau, Condé, Confiant, Brival, Maximin, Laferrière, Pineau, Dalember, Agnant*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005, 149 p.

GRANGER GUITARD Alice, « Tu, c'est l'enfance », *Exigence littéraire*, <http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article604>, pp. 1-6.

MAXIMIN Daniel, *Maison des écrivains et de littérature*, [ww.m-e-l.fr/daniel-maximin,ec,421](http://www.m-e-l.fr/daniel-maximin,ec,421). Site web consulté le 14/09/2015.

MPOYI-BUATU Thomas, « Entretien avec Daniel Maximin : à propos de son roman : *L'Isolé soleil* », *Nouvelles du Sud*, vol. 3, 1986, pp. 35-50.

POIROT-DELPECH Bertrand, *Discours sur les prix littéraires*, Paris, Palais de l'institut, discours prononcé le 02 Décembre 2004.

OPPICI Patrizia, « La contrainte de l'île : *Tu, c'est l'enfance* » dans *Des îles en archipel... Flottement autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Peter Lang SA, Berlin, 2008, pp. 247-256.

REROLLE Raphaëlle, Daniel Maximin « La Caraïbe danse ses mots », dans, *Littératures, poésies*, 24 avril 2015, <http://www.lemonde.fr/journalelectronique/donnees/libre/20150425/index.html?cahier=QUO>.

IV – ETUDES sur les littératures francophones et caribéennes

ANDRE Jacques, *Caraïbales : Etudes sur la littérature antillaise*, Paris, Éditions caribéennes, 1981, Collection Arc et littérature, 169 p.

ANTOINE Manuella, *Le créole Martiniquais de poche*, Assimil France, Langue de poche, 2004, 133 p.

ANTOINE Régis, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane : anthologie et analyse*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1998, 292 p.

BENIAMINO Michel, GAUVIN Lise, *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, Limoge, France, PULM, 2005, 210 p.

BERNABE Jean, « De la négritude à créolité : éléments pour une approche comparée », in *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, 1992, pp. 23-38.

BOUSTANI Carmen, *Oralité et gestualité : la différence homme/femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala, 2009, 229 p.

CESAIRE Aimé, « *Société et littérature dans les Antilles* » in *Etudes littéraires*. Les Presses de l'université de Laval. Québec, Avril 1973, pp. 9-20.

CESAIRE Ina, « Le conte antillais : une tradition en mutation », dans *La nouvelle littérature antillaise*.

CHANCE Dominique et al, *Entre deux rives, trois continents. Mélanges offerts par Jack Corzani à l'initiative du Celfa*. Préface du Musanji Ngalasso-Mwatha, MSNA, Pessac, 2004, 370 p.

CHAMOISEAU Patrick et CONFIANT Raphaël, *Lettres créoles*, Paris Gallimard, 1999, 291 p.

CHAULET ACHOUR Christiane, « L'écrivain francophone et la langue », dans *Atelier et Documentation*, www.christianeachour.net, pp. 1-5.

CHAULET ACHOUR Christiane, « Écrivaines : Soumya Ammar-Khodja, Myriam Antaki, Myriam Ben, Fatiha Berezak, Maryse Condé, Hawa Djabali, Anna Greki, Tassadit Imache,

- Adriana Lassel, Yamina Machakra, Simone Schwarz- Bart, Evelyne Trouillot – notions : conteuse (s), francophonie littéraire, contribution au *Le Dictionnaire universel des créatrices*, sous la dir. d'A. Fouque, B. Didier et M. Galle-Grube, Des femmes Antoinette Fouque et éd. Belin, Paris, 2013.
- CHAULET ACHOUR Christiane, « Déambulations génériques des écrivaines antillaise (1990-2005) », dans *Interculturel/Francophonies*, (Lecce), n°8 de Nov-Déc. 2005, pp. 129-155.
- CONDE Maryse, *La parole des femmes, essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, 136 p.
- CORZANI Jack, *Dictionnaire Encyclopédiques des Antilles et de la Guyane*, Désormeaux, 1 A-Bassière, 1992, 320 p. ok
- CORZANI Jack et al, *Littérature francophone, II. Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Edition, Belin, 1998, 319 p. ok
- COUSSY Denise, *La littérature africaine moderne au sud du sahara*, Paris, Karthala, 2000. 208 p.
- DELAS Daniel, *Littérature des Caraïbes de langue française*, Paris, Nathan Université, 1999, 128 p.
- Écrivains français d'outre-mer, Écritures de femmes, in L'espace culturel, <http://www.france.diplomatie.fr/culture>, pp. 1-4. ok
- Gasquy-Resch Yannick et ali, *Écrivains francophones du XX^e siècle*, Paris, Édition Marketing/Ellipses, 2001, p. 207 p.
- GAUVIN Lise, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris Karthala, 2007, 174 p.
- GAUVIN Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*[codirection avec DJEBAR Assia] Paris, Karthala, 1997, 182 p.
- GHINELLI Paola, *Archipels littéraires, Entretiens avec Chamoiseau, Condé, Confiant, Brival, Maximin, Laferrière, Pineau, Dalember, Agnant*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005, 149 p.
- GLISSANT Édouard, « Les itinéraires d'un Prix littéraires », dans *Une nouvelle région du monde*, 2006, Document consulté sur le 22/05/ 2015 sur le site, <http://www.tout-monde.com/prixcarbet.html>, Prix Carbet de la Caraïbe et du Tout-Monde.
- Laurent Joëlle et Césaire Ina, *Contes de mort et de vie aux Antilles*, Paris, Nubia, 1976, 248 p.
- LOUËT Bertrand, *L'Enfant, Jules Vallès*, Paris, Hachette, 2006. 352 p.
- LOUVIOT Myriam, *La littérature des Antilles francophones (Martinique/Guadeloupe)*, dans le *MONDES EN VF.*, Copyright Éditions Didier 2013. pp. 1-12.
- LUDWIG Ralf, « Introduction », in Écrire la « parole de nuit », *La nouvelle littérature antillaise*, Paris, Gallimard-Folio, 1994, pp. 15-25.
- MARTINEL Louis Solo, « Lafcadio Hearn, marqueur de paroles », dans *Contes créoles (II)*, Paris, Ibis Rouge Éditions, 2001, 153 p.
- NICOLAS Mireille, *Mon anthologie de la littérature antillaise. De ses origines à 1975*. Tome I. De la culture, Paris, L'Harmattan, 2005, 265 p.
- PERRET Delphine, *La Créolité, espace de création*, Matoury (Guyane) : Ibis Rouge, 2001, 313 p.
- SCHON Nathalie, *L'auto-exotisme dans les littératures des Antilles française*, Paris, Karthala, 2003, 326 p.
- TISON Guillemette, *L'Enfant Jules Vallès*, Paris, Hatier, 2000, 1996, 79 p.

V – SUR LE RÉCIT D'ENFANCE, autobiographie et littératures du moi

- CALVET Jean, *L'enfant dans la littérature française des origines à 1870*, Paris, Lanore, 1930, 213 p.
- CHAULET ACHOUR Christiane, « Sous le signe du colibri, traces et transferts autobiographiques dans la trilogie de Daniel Maximin », in *Postcolonialisme & autobiographie*, Alfred Hornung Ernstpeter Ruhe (eds.), Amsterdam - Atlanta, GA, 1998, pp. 203-207.
- CHAULET ACHOUR Christiane, « L'impossible chromo : " l'enfant sauvage" chez Anouar Benmalek et Boualem Sansal », in « Enfants sauvages », *Cahiers Robinson* n° 12-2002, pp. 251-263.
- CHELIN Véronique, « Le récit d'enfance au féminin : le cas de Condé, Fidji et Patel », in *Les Cahiers du GRELCEF*, www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm No 3. Les écrits contemporains de femmes de l'Océan Indien et des Caraïbes, Mai 2012, pp. 49-65.
- CHEVALIER Anne et DORNIER Carole, *Le récit d'enfance et ses modèles*, Paris, Presses Universitaires de Caen, 2003, 318 p.
- CHEVALIER Anne, « La vogue du récit d'enfance dans la seconde moitié du XX^e siècle », dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, [dir. Anne Chevalier et Carole Dornier], Paris, Presse Universitaire de Caen, 2003, pp. 191-200.
- COLAS Bernard, « De la grande histoire à l'histoire individuelle. Témoignages réels et autobiographie simulée », dans *Le récit d'enfance : enfance et écriture*, Denise Escarpit et Bernadette Poulou (dir.), Paris, Édition du Sorbier, 1993, pp. 129-157.
- CROSTA Suzanne, « Récits d'enfance antillaise » (4), *Merveilles et métamorphoses : Ti Jean L'Horizon de Simone Schwarz-Bart*, 1999, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/schwarz-bart.html>, dossier île en île.
- CROSTA Suzanne, « Récits d'enfance antillaise » (4), *Merveilles et métamorphoses : Ti Jean L'Horizon de Simone Schwarz-Bart*, 1999, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/docs/crosta/schwarz-bart.html>, dossier île en île.
- CROSTA Suzanne, « Le récit d'enfance aux Antilles : quelques pistes de réflexion », dans *Voix plurielles*, revue électronique de l'APFUCC, 2005, pp. 1-17.
- CROSTA Suzanne, *Récits d'enfance antillaise au XXI^e siècle: élans des possibles et de l'espérance*, *Enfances francophones*, n. 22, publié le 06/12/2014, consulté le 07/10/2015, url: http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=300.
- DELTEIL Daniel, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 Mai, Textes réunis et présentés par Martine Mathieu, Paris L'Harmattan, 1994, pp. 71-82.
- DORNIER Carole, « L'enfance de l'homme de mérite au XVIII^e siècle : constitution d'un modèle », dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, [dir. Anne Chevalier et Carole Dornier], Paris, Presse Universitaire de Caen, 2003, pp. 49-62.
- ESCARPIT Denise, « Le récit d'enfance, un classique de la littérature de jeunesse », dans *Le récit d'enfance*, Paris Édition du Sorbier, 1993, pp. 23-39.
- FONKOUA Romuald-Blaise, « L'école coloniale » des écrivains antillais : texte, savoir et idéologie, dans *L'Enfant des colonies*, *Cahiers robinson*, n° 7-2000, pp. 79-96.
- GEHRMANN Susanne, « La Traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », *Revue de l'université de Moncton* (Québec), vol. 37, n°1 2006, pp. 67-92.

- JATOE-KALEO Baba Abraham, « Ravines du devant-jour de Raphael Confiantet Tu, c'est l'enfance de Daniel Maximin : Stratégies narratives différentes, objectives identiques », in *International Journal of Education and Research*, Vol. 1 N° 5 May 2013, p. 1. pp. 1-10.
- KUNZ WESTERHOFF Dominique, (2005) « Le journal intime », *Méthodes et problèmes*. Genève : Département de français moderne
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/>.
- LE CHAT Didier, « Enfance et autobiographie au Moyen Âge : sur quelques récits de vocation de Guibert de Nogent à Christine de Pizan » dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, [dir. Anne Chevalier et Carole Dornier], Presses universitaires de Caen, 2003, pp. 15-28.
- LE GRAND Vincent, *La naissance de l'enfant dans l'histoire des idées politiques*, CRDF, n°5, 2006, pp. 11-22.
- LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, A. Colin, 1971, 272 p.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, 357 p.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature dans les médias*, Paris, Le Seuil, 1980, 332 p.
- LEJEUNE Philippe, « Autobiographie et récits de vie », *Le grand atlas des littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1991, pp. 48-49.
- LEJEUNE Philippe, « Votre enfance en cinq leçons », dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, [dir. Anne Chevalier et Carole Dornier], Paris, Presse Universitaire de Caen, 2003, pp. 281-296.
- LEMONNIER-DELPY Marie-Françoise, « La Deltheillerie, Vannerie, Mameillage et Rapetassage », dans *Genèse du Je manuscrits et autobiographie* sous la direction de Philippe Lejeune et Catherine Viollet, Paris, CNRS Édition, 2000, pp. 79-89.
- LESNE-JAFFRO Emmanuèle, «Le récit d'enfance à la première personne au XVII^e siècle : entre mémoire et fiction», dans *Le récit d'enfance et ses modèles*, [dir. Anne Chevalier et Carole Dornier], Paris, Presse Universitaire de Caen, 2003, pp. 117-134.
- MAY Georges, *L'autobiographie*, Paris, PUF, 1979, 229 p.
- MESLET Sandrine « Contre exotisme : la poésie comme langage universel de l'enfance » posté par *La plume francophone*, le 5 avril 2005.
- MOURALIS Bernard, « Enfance et perception du fait colonial : Aké es années d'enfance de Wole Soyinka et Amkoullel l'enfant peul de Amadou Hampâté Bâ », in *Cahiers Robinson*, 2000, pp. 97-111 p.
- MÜLLER Hélène, « Miroir et mémoire. La deuxième personne et l'autobiographie : Trame d'enfance de Christa Wolf et Enfance de Nathalie Sarraute », *TRANS-* [En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009, URL : <http://trans.revues.org/307>.
- ROSEN Elisheva : « pourquoi avons-nous inventé le Récit d'enfance? Considérations sociocritiques sur l'étude d'un genre littéraire » : dans « *La politique du texte* », Presse universitaire de Lille, 1992, p.65. pp.65-76.
- SCHAFFNER Alain, « Écrire l'enfance », dans *L'Ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*, Arras : Artois Presses Université, 2005, 318 p.
- TOUZIN Marie-Madeleine, *L'écriture autobiographique*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, 126 p.

VI – AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

- CAPECIA Mayotte, *Je suis Martiniquaise*, Paris, Corrêa, 1948, 202 p.
- CESAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, 93 p.
- Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986, 221 p.
- CONFIANT Raphaël, *Eau de café*, Paris, Grasset, 1991, 336 p.
- CONFIANT Raphaël, *Ravines du devant-jour*, Paris, Gallimard, 1993, 214 p.
- CONFIANT Raphaël, *Le Goût de la Martinique*, Paris, Mercure de France, 2005, 140 p.
- CORBIN Henri, *Sinon l'enfance*, Paris, Ibis Rouge Éditions, 2004, 136 p.
- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Le seuil, 1952, 188 p.
- FERAOUN Mouloud, *Le fils du pauvre*, Paris, Le Seuil, 1954, 146 p.
- HAMIDOU Kane Cheikh, *L'aventure ambiguë*, Sénégal, Editions Julliard, 1961, 191 p.
- HAMPATE BA Amadou, *Amkoullel l'enfant Peul*, Eighty-four Éditions, 1991, 445 p.
- LAFERRIERE Dany, *L'Odeur du café*, Montréal, VLB, 1991, 160 p.
- LAYE Camara, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953, 221 p.
- LE CLEZIO Jean-Marie Gustave, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963, 247 p.
- LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, 178 p.
- MARAN René, *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1921, 169 p.
- OLLIVIER Émile, *Mille Eaux*, Paris, Gallimard haute Enfance, 1999, 172 p.
- PEPIN Ernest, *Le Goût de la Guadeloupe*, Paris, Mercure de France, 2008, 143 p.
- PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, 224 p.
- PERSE Saint-John, *Éloges*, Paris, Gallimard, 1911, 251 p.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1782.
- SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, 1950, 155 p.
- SCHWARZ-BART André, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Le Seuil, 1972, 157 p.
- SCHWARZ-BART Simone, *Pluie et vent sur Télumée miracle*, Paris, Le Seuil, 1972, 255 p.
- SCHWARZ-BART, *Ti-Jean l'Horizon*, Paris, Le Seuil, 1979, 285 p.
- THALY Daniel, *L'île lointaine*, paru dans *Le Jardin des Tropiques : Poèmes, 1897-1907*, Paris, Éditions de beffroi, 1911, 141 p.
- VALERY Paul, *Cahier*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1973, tome I, 1552 p.
- ZOBEL Joseph, *La Rue Cases-Nègres*, Paris, Présence Africaine, 1974, 311 p.

VII - ÉTUDES SUR LES AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

- ALTMAN Carol S., *Enfance... inspiration littéraire et cinématographique*, Summa Publications, Inc., 2006, 323 p.
- BADDAY Moncef S., « Ahmadou Kourouma, écrivain africain », in *L'Afrique littéraire et artistique*, n°10, 1970, pp. 2-8.
- BERTHARION Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec « ...une trace, une marque ou quelques signes »*, Paris, Librairie Nizet, 1998, 300 p.
- BOULAFRAD Fatima, « Amkoullel l'enfant peul d'Amadou Hampâté Bâ roman autobiographique ? », dans *Synergie Pologne* n° 7, 2010, pp. 41-47.
- BUISSON Annette, « Introduction et problématisation, marquer la parole », in *Littérature étrangère et francophone*, Mai, 2006.
- CHAULET ACHOUR Christiane, *Abécédaires en devenir, Idéologie coloniale et langue française en Algérie*, Alger, En. A.P, 1985, 607 p.
- CHAULET ACHOUR, *Mouloud Feraoun une voix en contrepoint*, Paris, Silex, 1986, 105 p.

- CHAULET ACHOUR, « K comme karukéra », dans *Abécédaire insolite des francophonies*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, pp. 229-235.
- CHAULET ACHOUR Christiane, Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris Honoré Champion, 2013, 125 p.
- COMBE Dominique, *Aimé Césaire Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Puf, 1993, 123 p.
- CONFIANT Raphaël, *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Stock Éditions, 354 p.
- FONKOUA Romuald, *Aimé Césaire*, Paris, Perrin, 2010, 392 p.
- HAZAËL-MASSIEUX Marie-Christine, Raphaël Confiand, <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/confiant.html>, 2001-2015. ok
- HENRI Mitterand, « Le lieu et le sens : L'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac », *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, pp. 189-212.
- ISAAC Julien, « Frantz Fanon : Peau noire, masque blanc : scénario du film de Isaac Julien », K-Films Éditeur, 1998, 87 p. www.k-films.com!distribution/films/fanonscenar.html.
- KASSAB-CHARFI Samia et CERY Loïc, *Saint-John Perse : Atlantique et Méditerranée* (testes réunis et présentés par (Samia Kassab-Charfi et Loïc Cery), article extrait de La Nouvelle anabase N° 3, Paris, L'Harmattan, novembre 2007, pp. 1-18.
- KESTELOOT Lilyan, *Comprendre le Cahier d'un retour au pays natal, d'Aimé Césaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, 127 p.
- LARONCE Cécile, Nkrumah, *le panafricanisme et les États-Unis*, Paris Karthala, 2000, 325 p.
- MAKWARD Christiane P., *Mayotte Capécia ou l'Aliénation selon Fanon*, Paris, Karthala, 1999, 230 p.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses universitaires de France, 2^{ème} édition, 2013, 190 p.
- NIANG A. Mouhamédoul, « Déconstruction et renouveau esthétique : une exégèse narratologique de l'hybride et de la traduction dans *Les Soleils des indépendances* et *Solibo Magnifique* » in *Alternative Francophone* vol.1, 3 (2010), pp. 95-106.
- PALCY Euzhan, *Rue Cases-Nègres, Dossier 186, Collège au cinéma*, Paris, Idoine Production, 2010, pp. 1-24.
- SACOTTE Mireille, *Parcours de Saint John Perse*, Paris, Champion - Slatkine, 1987, 374 p.
- SACOTTE Mireille dans *Alexis Leger/Sain-John Perse*, Paris, L'Harmattan, 1997 340 p. ok
- SACOTTE Mireille, *Eloges et la gloire des rois de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1999, 230 p.
- SERVISSOLLE Nicolas, *Éloges palimpseste*, Paris, L'Harmattan, 2008, 317 p.
- THEISEN Bernadette, «Victoire, les saveurs et les mots de Maryse Condé (2006)», in AATF BOOK CLUB, Vol. 37, N° 3 janvier 2012.
- THENAULT Sylvie, « Mouloud Feraoun. Un écrivain dans la guerre d'Algérie. », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 1999, v. 63, n° 63, pp. 65-74.
- THOMAS C. Spear, « Mauvois Georges, 5 Questions pour Île en île ». Entretien réalisé à Schœlcher le 19 octobre 2011, 41 minutes. Île en île. Mise en ligne sur YouTube le 25 mai 2013.
- YOYO Émile, *Saint-John Perse et le conteur*, Paris, Bordas, 1971, 112 p.

VIII - OUTILS MÉTHODOLOGIQUES, THEORIQUES ET CRITIQUES

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard, 1978, 488 p.
- BARTHES Roland, « Par où commencer ? », *Poétique* n°1, Paris, Seuil, 1970, pp. 1- 9.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, 179 p.
- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 89 p.
- BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, 412 p.
- BENVENISTE Emile, *Problème de linguistique générale*, Gallimard, 1966, 356 p.
- BOURDIEUPierre, *Choses dites*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1987, 229 p.
- BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, 184 p.
- BUTOR Michel, « La critique et l'invention » in *Critique*, décembre 1967, pp. 983-995.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979. 407 p.
- DURVYE Catherine, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Ellipses Edition Marketing S.A., 2007, 176 p.
- FRAISSE Emmanuel, *Les Anthologies en France*, Paris, PUF, 1997, 283 p.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.
- HAMON Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, *Littérature*, n°6, mai 1972- repris dans le collectif, *Poétique du récit*, Paris, Seuil-Points, n°78, pp 86-110.
- HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 268 p.
- HAMON Philippe, *Le personnel du roman*, Genève, Librairie Droz S.A., 1998, 329 p.
- KRISTEVA Julia (1967), «Le mot, le dialogue, le roman », *Séméotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil,1969, pp. 82-112.
- MAINGUENEAU Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette Université, 1981, 127 p.
- MONTALBETTI Christine, *La Fiction*, Paris, Flammarion, 2001, 254 p.
- QUENEAU Raymond, *Anthologie des jeunes acteurs*, Paris, J.A.R, 1955, 253 p.
- SIGANOS André., *Mythe et écriture, la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999, 256 p.
- TYNIANOV Iouri, *Théorie de la littérature*, Le Seuil, 1965, trad. du russe.
- ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969, 494 p.

Usuels

- Dictionnaire, *Le Robert*, 1996, 1° Édition.
- Dictionnaire philosophique, Paris, Flammarion, 1964.
- Dictionnaire étymologique de la langue Française, Paris, Decourchant, 1829.

Webographie

- Isaac Julien, *Frantz Fanon : Peau noire, masques blancs*,
www.k-films.com/distribution/films/fanonscenar.html.
- Littérature @ « île en île », [http : //www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/maran.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/maran.html), mise en ligne le 14 novembre 2004 ; mise à jour le 12 avril 2008.
- www.ecrivainsdela.caraibe.com.
- [http ://www.mercuredefrance.fr/collection-Le_Petit_Mercure-17-1-1-0-1.html](http://www.mercuredefrance.fr/collection-Le_Petit_Mercure-17-1-1-0-1.html).

<http://www.prix-litteraires.net/prix/86,prix-tropiques.html>.
<http://www.academie-francaise.fr/prix-de-lacademie-francaise-maurice-genevoix-0>.
www1.univ-ag.fr/gerec-f/ site consulté sur Google le 11/02/2015.
<http://www.humanite.fr/node/322048#sthash.LyHYSiEz.dpbs>,
<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/confiant.html>, 2001-2015.
<http://www.tout-monde.com/prixcarbet.html>.
<http://www.montraykreyol.org/spip.php?auteur317>.
<http://www.france.diplomatie.fr/culture>.
<http://www.prix-litteraires.net/prix/86,prix-tropiques.html>.
ww.m-e-l.fr/daniel-maximin,ec,421,

INDEX DES NOTIENS ET CONCEPTS

A

Africain · 8, 45, 57, 73, 127, 202, 204, 208, 222, 230, 236, 240, 251, 349, 363
Afrique · 8, 9, 11, 35, 41, 45, 57, 59, 72, 73, 83, 105, 108, 109, 110, 111, 124, 127, 128, 134, 136, 160, 166, 201, 202, 208, 217, 227, 230, 235, 236, 243, 246, 247, 252, 313, 314, 330, 331, 345, 347, 349, 363, 382
ailleurs · 4, 26, 40, 41, 52, 53, 55, 66, 74, 75, 118, 129, 132, 149, 160, 164, 171, 194, 201, 202, 203, 206, 207, 230, 234, 249, 290, 307, 312, 319, 356, 357, 358
aliénation · 83, 115, 161, 162, 171, 196, 197, 217, 221, 240, 241, 268, 310
allusions · 178
altérité · 16, 106, 194, 318
anachronies · 182, 345
anachronies narratives · 182, 187
analepse · 181, 182
Anciens · 86, 87, 91, 93, 96, 382
architextualité · 190
ascension · 95, 160, 161, 221
assimilationnisme · 196
assimilationniste · 17, 53
assimilés · 220, 240
auteur · 285, 288, 291
auteure · 145, 146, 186, 196, 197, 221, 238, 239, 241, 242, 244, 251, 259, 273, 274, 276, 279, 280, 296, 306, 307, 308, 310, 313, 328, 338, 343, 346
autobiographie · 5, 6, 7, 11, 12, 26, 45, 77, 88, 89, 95, 102, 106, 108, 136, 138, 145, 148, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 301, 303, 319, 345, 348, 360, 361, 362, 384

autobiographique · 5, 7, 8, 9, 10, 11, 41, 44, 45, 46, 48, 66, 77, 88, 89, 95, 98, 99, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 132, 133, 136, 138, 139, 144, 169, 193, 194, 215, 220, 255, 256, 260, 261, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 292, 294, 295, 296, 297, 301, 305, 308, 310, 311, 344, 348, 357, 361, 362, 363, 384
autodérision · 274

B

bien · 1, 6, 9, 10, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 37, 39, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 61, 62, 64, 69, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 86, 87, 88, 90, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 110, 112, 113, 116, 123, 129, 131, 133, 134, 140, 142, 143, 144, 145, 147, 152, 154, 155, 156, 158, 163, 165, 168, 170, 172, 173, 175, 177, 180, 181, 182, 183, 186, 187, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 203, 211, 213, 215, 216, 217, 219, 220, 223, 226, 229, 230, 232, 233, 234, 236, 240, 242, 243, 244, 247, 248, 250, 251, 252, 255, 256, 259, 268, 269, 270, 271, 273, 275, 276, 279, 281, 283, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 299, 300, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 313, 319, 321, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 333, 336, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350
bilingue · 191, 216, 217, 247, 252, 346, 347
bilinguisme · 205, 207, 219, 252, 347
Blanc · 29, 41, 127, 178, 198, 222, 339

bonheur · 29, 30, 54, 58, 59, 60, 62, 64, 71,
120, 144, 168, 170, 172, 173, 174, 176,
268, 278, 294, 303, 306, 323, 324, 331
bonne · 20, 28, 41, 62, 65, 74, 80, 96, 97,
100, 119, 126, 134, 155, 162, 163, 176,
193, 194, 232, 249, 260, 272, 282, 289,
309, 324, 325, 326, 327

C

caraiïbe · 63, 117, 131, 201, 225, 234, 243,
299, 344, 355
cataclysmes · 330, 385
catégorie · 178
catégories · 55, 149, 182, 251, 256, 291
champ · 12, 14, 15, 25, 44, 91, 105, 108,
115, 120, 126, 132, 172, 202, 218, 229,
289, 297, 315, 382
champ lexical · 172
chronologie · 182
citation · 171, 179, 190, 191, 192, 194,
195, 201, 249, 274, 280, 293, 330, 365
citations · 189
citoyenneté · 40, 86, 115, 131
civilisation · 11, 50, 52, 72, 131, 210, 215,
216, 237
civilisations · 46, 129, 134
classique · 2, 5, 9, 91, 106, 130, 158, 195,
208, 258, 271, 276, 280, 284, 290, 297,
301, 323, 324, 343, 350, 361
colon · 40, 125, 157, 206, 245, 346, 347
colonisation · 38, 40, 41, 55, 109, 136,
155, 157, 229, 233, 236, 239, 246, 252,
254, 266, 313, 342, 344, 346, 347, 348,
350, 385
communauté · 15, 33, 44, 94, 114, 125,
130, 132, 133, 134, 156, 170, 173, 185,
206, 218, 231, 237, 243, 246, 257, 266,
267, 279, 292, 295, 300, 304, 308
communication · 2, 5, 103, 198, 206, 252,
280, 328, 347
complexité · 19, 49, 122, 182, 191, 192,
206, 229, 235, 236, 242, 246, 248, 251,
272, 291, 329, 345, 346, 358

connaissance · 1, 62, 110, 116, 122, 150,
167, 170, 173, 201, 204, 217, 231, 234,
235, 279, 321, 323, 342
conscience · 17, 25, 43, 48, 56, 57, 64, 80,
86, 101, 111, 112, 115, 122, 134, 142,
143, 144, 145, 148, 149, 150, 162, 164,
168, 173, 186, 192, 196, 197, 210, 217,
218, 222, 241, 251, 257, 263, 264, 269,
271, 281, 285, 291, 294, 300, 303
conte · 12, 34, 35, 59, 67, 92, 93, 94, 116,
117, 121, 123, 127, 128, 129, 136, 160,
166, 202, 230, 231, 232, 233, 234, 235,
236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244,
245, 247, 248, 249, 250, 252, 258, 272,
273, 274, 275, 277, 310, 344, 346, 347,
352, 359, 383, 384
contes · 4, 10, 34, 35, 36, 66, 67, 68, 93,
94, 116, 121, 166, 217, 230, 231, 234,
235, 236, 238, 239, 240, 241, 243, 246,
247, 248, 249, 250, 252, 272, 273, 275,
276, 277, 304, 310, 312, 321, 325, 335,
347, 352, 353, 354
créole · 9, 10, 12, 16, 18, 28, 30, 40, 44,
45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 66,
67, 82, 130, 131, 139, 140, 141, 142,
146, 157, 158, 159, 160, 166, 171, 176,
191, 192, 194, 206, 207, 208, 209, 210,
211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218,
219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226,
228, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 237,
242, 243, 244, 247, 248, 250, 252, 258,
260, 261, 264, 270, 290, 293, 301, 302,
303, 304, 307, 316, 318, 334, 335, 336,
346, 347, 352, 357, 359, 383
créolisation · 192, 211, 213, 217, 228
créolité · 44, 46, 47, 48, 52, 83, 192, 206,
207, 208, 209, 210, 211, 214, 219, 231,
259, 302, 304, 334, 352, 355, 357, 359
créolophone · 210, 271, 334, 335
critique · 7, 22, 43, 55, 58, 91, 98, 99, 102,
131, 133, 154, 155, 157, 189, 190, 199,
233, 238, 246, 250, 251, 255, 259, 300,
302, 305, 306, 311, 312, 317, 318, 346,
365

culture · 11, 12, 17, 33, 35, 36, 41, 44, 49, 50, 53, 82, 87, 93, 94, 107, 110, 123, 130, 131, 133, 134, 136, 148, 150, 158, 159, 168, 170, 171, 191, 192, 198, 200, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 214, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 242, 243, 247, 251, 254, 267, 271, 304, 307, 315, 323, 330, 335, 336, 337, 343, 344, 346, 347, 348, 350, 360, 366, 383

D

décolonisation · 336
déictique · 178
déictiques · 142, 143, 146, 184, 291
dénomination · 4, 47, 185, 313
départementalisation · 115, 157, 336
description · 21, 23, 24, 25, 30, 35, 49, 60, 75, 114, 126, 128, 161, 169, 171, 175, 194, 213, 239, 242, 244, 251, 265, 270, 308, 339, 340
désillusion · 276
devoir · 114, 123, 232, 235, 261, 311, 313
dialogue · 103, 131, 143, 147, 148, 183, 189, 190, 191, 194, 195, 198, 220, 268, 285, 286, 291, 304, 347, 357, 365
diégèse · 167, 256
diglossie · 205, 206, 207, 208, 217, 251, 347
discours · 143, 190, 291
discrimination · 39, 53, 76, 174, 223
discriminations · 174
discursifs · 12
disparités · 39
divorce · 57, 312
dualité · 269

E

écriture · 190, 285
écriture réaliste · 152

écritures de soi · 12, 85, 104, 105, 108, 382
écrivain-phare · 314
éducation · 4, 5, 28, 30, 32, 33, 36, 41, 86, 87, 88, 89, 91, 96, 99, 117, 118, 133, 155, 157, 161, 165, 220, 223, 224, 226, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 309, 326, 336
embrayage · 291
enfance · 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 71, 72, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 123, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 224, 227, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 354, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 382, 383, 384, 385
engagement · 17, 196
énoncé · 189, 291

énonciation · 12, 138, 144, 146, 147, 148, 153, 178, 183, 185, 186, 251, 258, 260, 261, 266, 267, 272, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 297, 301, 365, 383
énonciations · 138, 289
épopée · 88, 165, 210, 244, 284
esclavage · 16, 17, 25, 35, 38, 40, 41, 44, 46, 52, 61, 63, 73, 116, 117, 118, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 133, 136, 155, 192, 197, 206, 210, 214, 222, 225, 227, 228, 229, 230, 232, 235, 238, 240, 241, 245, 246, 252, 254, 308, 310, 312, 313, 314, 326, 330, 332, 336, 338, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 350, 383, 385
esclavagiste · 125, 126, 214, 215, 227, 230, 231, 239, 245, 312, 336, 347
esclaves · 9, 25, 38, 41, 46, 55, 65, 72, 88, 118, 124, 128, 129, 178, 206, 207, 228, 230, 233, 234, 236, 241, 243, 246, 252, 325, 327, 331, 336, 347
espace littéraire · 43, 167, 252, 345
étymologique · 4, 310, 365
exil · 25, 61, 102, 316, 331, 339
existence · 5, 11, 30, 46, 47, 52, 54, 56, 59, 71, 72, 73, 78, 80, 85, 86, 99, 106, 110, 116, 124, 125, 132, 152, 169, 172, 193, 208, 212, 223, 229, 237, 240, 241, 254, 256, 265, 275, 283, 292, 299, 317, 347, 350

F

fabulation · 278
fiction · 91, 94, 102, 132, 155, 167, 192, 195, 238, 241, 257, 262, 266, 273, 274, 283, 286, 287, 290, 292, 295, 299, 308, 362
figure · 5, 11, 19, 20, 25, 31, 33, 38, 41, 44, 82, 89, 93, 105, 106, 115, 123, 133, 142, 144, 146, 153, 158, 159, 161, 164, 166, 204, 228, 242, 246, 249, 266, 285, 286, 288, 291, 305, 314, 343
filiations · 192, 195, 200, 349, 383

fonction référentielle · 155, 167
force actancielle · 167
francophone · 8, 9, 16, 45, 46, 47, 48, 58, 74, 115, 131, 139, 191, 199, 205, 207, 208, 210, 214, 228, 229, 231, 232, 233, 302, 305, 334, 336, 344, 346, 347, 355, 356, 359, 360, 361, 362, 363, 385
francophones · 8, 9, 13, 14, 41, 45, 58, 104, 105, 108, 111, 115, 132, 153, 205, 206, 207, 208, 209, 230, 231, 242, 251, 258, 311, 314, 318, 319, 324, 342, 359, 360, 361, 364, 382, 385
fréquence · 345

G

gastronomie · 328
gémellité · 9, 28, 29, 30, 166
généalogie · 110, 127
générique · 190, 255, 257
genre · 4, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 27, 43, 85, 92, 93, 95, 101, 102, 104, 105, 108, 109, 111, 131, 133, 134, 135, 138, 199, 209, 223, 230, 231, 232, 241, 242, 254, 255, 256, 257, 272, 273, 279, 285, 295, 296, 297, 305, 306, 340, 343, 344, 349, 350, 362, 382, 385

H

héros · 92, 97, 109, 110, 111, 113, 152, 169, 178, 196, 202, 232, 243, 244, 245, 246, 249, 256, 283, 312
hétérogènes · 178
histoire · 181
hypertextualité · 190
hypothèse · 190

I

identification · 110, 156, 197, 246, 249, 294
identitaire · 16, 46, 73, 229, 246, 254, 310, 313, 350

identité · 19, 29, 40, 47, 67, 73, 83, 87,
106, 115, 116, 132, 136, 146, 147, 155,
192, 197, 198, 206, 217, 219, 222, 229,
231, 236, 237, 241, 244, 246, 251, 252,
256, 262, 269, 275, 280, 281, 286, 288,
294, 297, 302, 307, 310, 315, 336, 344,
346, 347, 350, 353, 355, 358, 385
identité noire · 155
imaginaire · 11, 29, 51, 59, 72, 93, 94, 121,
129, 140, 166, 192, 200, 204, 208, 211,
213, 215, 216, 217, 218, 231, 243, 246,
248, 286, 287, 288, 299, 307, 309, 355,
357
incipit · 27, 31, 48, 51, 106, 127, 147, 161,
169, 181, 190, 232, 244, 261, 292, 317,
323, 331
influences · 192, 251, 347, 349
initiatique · 36, 41, 157, 177, 343
instance narratrice · 291
interculturel · 209
interlinguistique · 209
intersubjectivité · 291
intertextualité · 189, 190, 198, 236

L

l'auto-centrement · 285
langage · 50, 103, 124, 148, 159, 190, 199,
205, 210, 211, 216, 218, 219, 224, 228,
256, 269, 285, 291, 316, 337, 347, 362
langue · 4, 7, 8, 18, 25, 36, 44, 46, 47, 52,
53, 57, 58, 59, 82, 107, 113, 122, 127,
130, 131, 132, 133, 134, 158, 159, 191,
192, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211,
212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219,
220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228,
229, 231, 233, 234, 235, 236, 239, 240,
251, 258, 271, 275, 286, 300, 303, 304,
315, 316, 318, 329, 334, 335, 336, 347,
355, 358, 359, 360, 363, 365, 383, 385
l'assimilation · 16, 17, 41, 171, 198, 200,
215, 224, 241, 280, 385
libération · 49, 167, 201, 248

liberté · 23, 49, 54, 55, 61, 68, 73, 77, 82,
90, 120, 125, 150, 171, 174, 182, 208,
223, 228, 230, 247, 249, 250, 274, 286
linguistique · 52, 148, 178, 191, 205, 207,
208, 209, 211, 214, 215, 216, 218, 223,
251, 263, 291, 303, 321, 365, 383
littéraire · 4, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 17, 22, 27, 37, 38, 39, 43, 46, 48, 58,
71, 74, 75, 82, 85, 91, 92, 93, 94, 101,
105, 108, 131, 135, 138, 152, 153, 155,
167, 168, 183, 189, 190, 192, 203, 205,
208, 209, 211, 212, 214, 230, 251, 254,
255, 257, 259, 266, 267, 271, 273, 274,
277, 279, 284, 287, 288, 296, 297, 300,
303, 304, 305, 306, 308, 309, 312, 313,
314, 315, 316, 317, 321, 323, 334, 342,
343, 345, 347, 349, 353, 357, 358, 359,
360, 362, 363, 382, 385
littérature · 2, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15,
16, 17, 22, 24, 29, 40, 41, 44, 47, 58, 59,
61, 66, 68, 71, 72, 85, 88, 89, 90, 92, 93,
94, 95, 96, 97, 98, 102, 104, 105, 108,
109, 111, 116, 132, 133, 134, 136, 145,
189, 190, 191, 192, 195, 197, 198, 200,
201, 204, 205, 206, 210, 211, 214, 217,
224, 230, 231, 234, 238, 242, 243, 244,
248, 251, 255, 258, 259, 274, 279, 285,
286, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 310,
311, 314, 315, 316, 321, 322, 329, 334,
335, 340, 342, 343, 344, 347, 348, 349,
350, 352, 353, 354, 355, 359, 360, 361,
362, 365, 382, 385
Lumières · 5, 88, 95, 96

M

maître · 327
Maître · 52, 53, 54, 125, 217, 232
maîtresse · 52, 68, 82, 96, 214, 215, 276,
278, 281, 289, 293, 325, 327, 338
mal · 24, 27, 28, 29, 49, 52, 56, 63, 74, 76,
80, 87, 96, 104, 125, 130, 134, 142, 143,
146, 147, 155, 158, 163, 165, 172, 174,

186, 202, 214, 243, 273, 278, 280, 285,
308, 309, 337, 346
matriarcal · 332
mémoire · 9, 18, 19, 21, 22, 35, 44, 45, 50,
56, 72, 77, 91, 93, 94, 107, 109, 110,
113, 116, 118, 120, 121, 123, 127, 128,
134, 136, 139, 142, 147, 148, 150, 154,
166, 167, 175, 181, 184, 192, 195, 198,
200, 201, 228, 230, 231, 233, 235, 251,
252, 257, 260, 261, 262, 263, 268,
269, 272, 274, 275, 278, 279, 280, 283,
284, 285, 286, 287, 289, 292, 293, 294,
295, 301, 302, 303, 308, 310, 312, 317,
330, 333, 339, 344, 345, 347, 349, 362
métadiscours · 190
métadiscursif · 189, 190
métalinguistique · 190
métatextualité · 190
métissage · 30, 215, 228, 250, 316, 328,
335
mise en scène · 12, 152, 153, 257, 273,
345, 346, 383
mnémonique · 139, 272
modernisation · 337
modernité · 9, 62, 111, 192, 205
mœurs · 5, 46, 49, 53, 114, 154, 209
monologisme · 271
mort · 7, 21, 28, 61, 67, 89, 91, 92, 121,
122, 127, 143, 156, 177, 230, 232, 233,
234, 235, 236, 248, 249, 260, 264, 268,
275, 326, 330, 332, 360

N

narrateur · 11, 19, 20, 35, 48, 53, 61, 73,
74, 78, 81, 99, 100, 106, 110, 126, 128,
139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147,
148, 149, 158, 163, 164, 165, 168, 175,
178, 180, 182, 184, 203, 232, 254, 256,
260, 261, 262, 264, 265, 267, 269, 270,
279, 280, 283, 284, 286, 288, 291, 293,
297
narrateur-adulte · 11, 20, 139

narrateur-enfant · 20
narrateur-personnage · 256
narrateurs-auteurs · 257
narratifs · 12, 76, 137, 302, 317, 383
narration · 11, 47, 93, 94, 127, 138, 142,
143, 167, 180, 185, 186, 224, 260, 262,
263, 266, 292, 293, 296, 297, 311, 316,
345
narratologique · 208, 321, 364
narratrice · 20, 28, 67, 144, 145, 146, 160,
162, 171, 172, 173, 174, 182, 183, 185,
221, 240, 276, 278, 280, 291
narratrice adulte · 146, 183
nègre · 17, 45, 46, 73, 117, 119, 120, 121,
125, 127, 128, 155, 170, 198, 201, 203,
270
négritude · 22, 49, 73, 115, 135, 203, 206,
207, 210, 214, 217, 355, 359
noirs · 31, 39, 73, 124, 125, 233, 278, 342
Noirs · 73, 124, 128, 133, 147, 157, 197,
198, 203, 240, 268, 280, 308, 329
nomination · 89, 155, 157, 346
non-existence · 126
non-implication · 139

O

œuvre · 189, 345
omniscience · 266
omniscient · 142
onomastique · 155
onomatomancie · 155
onomatomancien · 155
oralité · 121, 131, 160, 208, 213, 220, 226,
228, 230, 232, 233, 234, 241, 242, 250,
252, 258, 316, 335, 336, 346, 385
oraliture · 233, 241, 336
origine · 4, 11, 15, 47, 58, 59, 61, 73, 107,
121, 123, 127, 130, 154, 155, 162, 171,
198, 201, 207, 214, 217, 222, 223, 234,
236, 240, 241, 243, 246, 251, 266, 267,
269, 275, 282, 310, 315, 330, 336, 342,
346

P

panafricanisme · 57, 364
paratextualité · 190
paratextuels · 46
pariade · 124
parole · 17, 23, 31, 35, 44, 46, 53, 62, 70, 91, 95, 104, 119, 121, 132, 133, 135, 145, 181, 185, 191, 192, 195, 198, 199, 203, 212, 219, 226, 231, 232, 233, 234, 235, 243, 245, 251, 270, 280, 285, 291, 292, 299, 300, 304, 315, 319, 336, 347, 353, 355, 357, 360, 363
pauvreté · 25, 27, 29, 38, 39, 41, 61, 112, 114, 214
personnage · 2, 5, 8, 12, 19, 31, 33, 38, 41, 45, 50, 59, 60, 93, 98, 99, 108, 111, 113, 114, 115, 117, 124, 128, 132, 139, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 185, 193, 196, 236, 242, 243, 244, 248, 256, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 279, 280, 283, 286, 288, 291, 293, 294, 295, 296, 301, 312, 324, 326, 328, 329, 346, 365, 383
personne · 5, 19, 20, 22, 27, 38, 67, 86, 91, 94, 95, 103, 106, 125, 130, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 156, 162, 164, 172, 173, 174, 179, 184, 198, 221, 223, 231, 243, 256, 257, 260, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 278, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 288, 290, 291, 292, 294, 296, 297, 301, 306, 317, 329, 337, 345, 346, 362
personnes verbales · 12, 138, 144, 147, 150, 153, 166, 180, 185, 258, 260, 261, 284, 291, 296, 297, 301, 317, 345, 383
perspective · 5, 7, 11, 17, 27, 29, 43, 62, 87, 88, 95, 97, 101, 104, 134, 173, 210, 248, 273, 280, 295, 296, 317
perspective narrative · 345
poète-narrateur · 20, 24
poétique · 5, 9, 10, 19, 23, 33, 58, 78, 81, 116, 153, 178, 190, 195, 199, 207, 219, 315, 318, 323, 331, 339

point de vue · 6, 19, 31, 41, 95, 140, 142, 167, 280, 291, 296, 299
politique · 5, 6, 7, 21, 23, 57, 86, 87, 101, 115, 131, 166, 196, 206, 223, 245, 254, 323, 362
polyphonie · 139, 185, 345
polyphonique · 166, 272, 279
polyphoniques · 204
post-colonial · 205
poteau mitan · 33, 83, 165
pouvoir · 51, 61, 63, 103, 123, 142, 149, 154, 159, 190, 201, 216, 223, 231, 237, 240, 245, 248, 265, 285, 289
présence · 6, 9, 32, 71, 83, 92, 103, 133, 135, 138, 141, 143, 165, 170, 189, 190, 206, 211, 215, 226, 230, 245, 247, 255, 269, 270, 292, 300, 301, 317, 331, 332, 345, 385
prolepse · 181, 182
pseudo-neutralité · 141
psychologie · 22, 91, 107, 269, 290

Q

qualification · 87, 154, 197, 300

R

racisme · 53, 73, 162, 198, 313
radioscopie · 4, 325
réception · 9, 12, 287, 299, 302, 314, 318
récit · 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 22, 23, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 66, 68, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 171, 175, 178,

179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186,
187, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198,
199, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 212,
213, 214, 219, 220, 221, 223, 224, 225,
227, 228, 229, 232, 234, 236, 238, 239,
241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249,
250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 259,
260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268,
269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276,
279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287,
288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295,
296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 305,
308, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317,
319, 321, 324, 330, 332, 333, 340, 342,
343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350,
357, 361, 362, 365, 382, 383, 384, 385
récit d'enfance · 4, 7, 8, 9, 11, 12, 17, 40,
43, 85, 102, 103, 105, 115, 129, 130,
131, 132, 134, 144, 150, 156, 186, 197,
205, 212, 219, 230, 238, 251, 254, 255,
257, 259, 271, 272, 285, 297, 315
ré-création · 274
réflexion · 8, 18, 40, 43, 47, 95, 98, 115,
116, 133, 134, 135, 190, 193, 211, 217,
218, 246, 263, 266, 271, 272, 280, 295,
299, 300, 303, 350, 357, 361
réminiscence · 190
réminiscences · 190, 275
renommée · 15, 58, 107, 165, 210, 216,
259, 300, 305, 314, 327, 329, 335, 343
rétrospection · 148, 169, 182, 256, 260,
261, 264
rites · 38, 74, 109, 117, 121
roman · 189, 283, 365
roman-conte · 245
romanesque · 27, 43, 44, 45, 57, 58, 80,
98, 101, 131, 152, 153, 167, 208, 210,
249, 257, 266, 283, 305, 306, 343
romans · 6, 8, 10, 15, 16, 30, 31, 38, 41,
44, 56, 59, 61, 71, 73, 77, 114, 116, 129,
136, 144, 150, 159, 207, 213, 216, 231,
234, 250, 275, 283, 305, 315, 316, 323,
334, 343, 344, 358

S

savoir · 11, 38, 40, 48, 49, 52, 53, 56, 64,
82, 108, 113, 118, 122, 123, 157, 159,
165, 186, 223, 226, 242, 254, 271, 285,
290, 328, 330, 338, 343, 344, 350, 361
scénographie · 153, 154, 164, 251, 257,
346
sciences · 11, 157, 205
sémiologiquement · 289
séquence narrative · 19, 22, 35, 47, 60, 97,
103, 110, 140, 156, 158, 194, 260, 276,
301, 333
social · 6, 9, 16, 44, 87, 111, 131, 153,
155, 236, 249, 254, 281, 285, 323
socio-économique · 325
sociolinguistique · 13, 207, 215
sociologique · 61, 321
socio-politique · 293
solitude · 37, 41, 60, 83, 108, 168, 169,
173, 218, 271, 312, 330
Solo Martinel · 243, 248
statut sémiologique · 152, 365
stratégies narratives · 138, 317, 345
structural · 345
subjectivité · 5, 23, 43, 285, 291
sujet · 291
surconscience linguistique · 207

T

téléologique · 86, 271
témoignage-reflet · 276
temporels · 142, 143, 146, 184, 291
temps · 178
texte · 6, 7, 9, 10, 11, 17, 21, 27, 28, 29,
30, 31, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 66, 67, 74,
75, 77, 88, 89, 92, 98, 99, 101, 103, 108,
109, 111, 114, 118, 121, 125, 127, 128,
130, 131, 133, 134, 138, 139, 142, 145,
147, 149, 153, 154, 161, 167, 168, 178,
181, 182, 183, 185, 186, 189, 190, 191,
192, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 202,
203, 204, 208, 216, 220, 231, 232, 244,

249, 260, 261, 265, 266, 268, 269, 272,
276, 277, 279, 280, 281, 282, 284, 285,
286, 287, 291, 292, 293, 299, 300, 301,
303, 305, 306, 308, 311, 313, 324, 329,
330, 336, 339, 340, 343, 347, 348, 349,
352, 361, 362, 365
toponymie · 167, 168, 383
toposémie · 167, 168, 383
Tout-Monde · 299, 353, 360
tradition · 9, 33, 66, 93, 94, 230, 233, 234,
235, 239, 241, 242, 247, 248, 252, 259,
336, 347, 359
trame narrative · 106, 161, 168, 244, 313
transgénéricité · 241
travail · 4, 12, 13, 27, 32, 37, 38, 39, 41,
58, 61, 65, 69, 71, 77, 107, 119, 120,
122, 123, 126, 128, 165, 166, 189, 190,
191, 195, 199, 208, 209, 219, 224, 247,
272, 274, 280, 297, 299, 308, 311, 313,
317, 335, 338, 365

U

unité-diversité · 299
us et coutumes · 45, 123, 129

V

vérité · 16, 56, 76, 101, 112, 128, 183, 184,
185, 192, 195, 227, 232, 238, 240, 241,
262, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277,
278, 282, 284, 285, 289, 291, 297, 306,
309, 330, 331, 337
vie · 2, 5, 6, 7, 10, 11, 17, 20, 21, 24, 25,
27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 41,
45, 46, 49, 50, 51, 56, 59, 61, 63, 64, 65,
66, 70, 72, 73, 75, 79, 80, 82, 83, 88, 89,
91, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 103,
104, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 117,
118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126,
133, 134, 135, 136, 139, 144, 149, 150,
155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 168,
169, 171, 175, 176, 180, 181, 183, 184,
191, 194, 196, 197, 200, 203, 206, 225,
227, 230, 234, 235, 236, 237, 239, 240,
241, 243, 246, 247, 249, 250, 255, 256,
257, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 266,
273, 275, 276, 278, 279, 283, 289, 292,
293, 296, 300, 303, 309, 310, 311, 312,
313, 314, 315, 325, 326, 327, 330, 331,
332, 333, 337, 338, 339, 343, 344, 349,
350, 353, 354, 357, 360, 362, 385
voix narratrices · 139
voix off · 11

INDEX DES AUTEURS

A

Altman (C-S.)· 37, 38, 39, 363
André (J.) 17
Antoine (M.)· 206, 207
Antoine (R.) 18, 47, 59, 158, 264, 359
Araujo (N.)· 274, 358
Aristote · 86, 87
Assidi (S.)· 302, 356
Attikpoé (K.)· 5, 6, 7
Augustin (S.)· 88, 89, 104, 255
Auzas (N.)· 210, 211, 213, 215, 217

B

Bakhtine (M.)· 189, 209
Balzac (H.)· 97, 167, 195, 364
Barthes (R.)· 48, 193, 266, 275
Benveniste (É.)· 291
Bernabé (J.)· 44, 116, 192, 206, 207, 209,
210, 214, 219, 231, 259, 334, 352, 359
Bertharion (J-D.)· 148
Bianciotti (H.)· 209, 233, 301, 302, 357
Bierre (L.)· 92, 93
Bloess (G.)· 312, 357
Boulafrad (F.)· 109, 110, 363
Breton (A.) 18, 204
Butor (M.)· 144, 147, 189, 283, 365

C

C. Spear (T.)· 45, 338, 364
Calvet (J.)· 5, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93,
95, 96, 97, 98, 361
Capécia (M.)· 9, 15, 18, 26, 27, 29, 30, 31,
41, 115, 132, 133, 136, 338, 339, 343,
344, 363, 364
Carruggi (N.)· 59, 277, 305, 306, 357, 358
Césaire (A.)· 10, 15, 17, 18, 22, 23, 24, 25,
26, 41, 115, 116, 135, 136, 165, 200,

203, 204, 210, 230, 234, 235, 236, 239,
248, 249, 300, 304, 307, 339, 342, 359,
363
Césaire (I.) 10, 230, 234, 235, 236,
239,248,249, 360
Chamoiseau (P.)· 4, 10, 12, 18, 43, 44, 45,
46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 66,
67, 77, 78, 82, 105, 116, 130, 131, 136,
138, 139, 140, 141, 142, 153, 154, 155,
156, 157, 158, 159, 160, 168, 169, 171,
175, 178, 179, 183, 185, 186, 191, 192,
193, 194, 204, 208, 209, 210, 211, 212,
213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220,
223, 226, 230, 232, 233, 234, 235, 236,
237, 238, 251, 257, 258, 259, 260, 261,
262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270,
271, 272, 285, 292, 296, 299, 300, 301,
302, 303, 304, 311, 318, 319, 334, 335,
337, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349,
352, 353, 356, 357, 359, 360, 375
Chancé (D.)· 16, 55, 208
Chanda (T.)· 204, 311, 356, 358
Chaulet Achour (C.)· 1, 6, 8, 9, 57, 73, 93,
99, 100, 101, 133, 134, 159, 166, 168,
198, 203, 205, 207, 226, 234, 249, 250,
258, 266, 267, 269, 314, 315, 316, 318,
319, 358, 359, 360, 361, 363, 364
Chelin (V.)· 310, 361
Chevalier (A.)· 6, 86, 88, 91, 94, 102, 103,
104, 316, 361, 362
Clément (R.)· 102
Colos (B.)· 260
Combe (D.)· 22, 23, 364
Compagnon (A.) 191.
Condé (M.)· 4, 9, 10, 12, 43, 44, 45, 46,
57, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 68, 69, 71, 77,
78, 82, 83, 115, 118, 132, 133, 134, 138,
144, 145, 147, 153, 154, 160, 161, 171,
174, 175, 181, 182, 183, 185, 186, 192,
195, 196, 197, 198, 201, 204, 208, 220,
221, 223, 224, 225, 226, 229, 238, 239,

241, 242, 251, 257, 258, 259, 272, 273,
274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282,
285, 296, 300, 305, 306, 307, 308, 309,
310, 311, 312, 313, 314, 324, 325, 326,
327, 328, 329, 343, 345, 346, 347, 348,
349, 357, 358, 359, 360, 361, 364, 375

Confiant (R.)· 10, 18, 44, 45, 47, 50, 67,
77, 105, 116, 130, 136, 139, 141, 142,
183, 192, 208, 209, 210, 215, 257, 259,
262, 266, 285, 292, 311, 317, 321, 322,
334, 335, 337, 338, 339, 344, 352, 357,
359, 360, 362, 363, 364

Corbin (H.)· 331, 332, 333, 363

Cornille (J-L)· 193, 211, 212, 213, 214,
357

Corzani (J.)· 15, 16, 17, 268, 269, 271,
359, 360

Coussy (D.)· 105, 360

Crosta (S.)· 9, 10, 11, 28, 29, 30, 33, 43,
45, 46, 47, 50, 115, 116, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 139, 141, 142, 245, 246,
257, 262, 266, 292, 295, 318, 357, 361

D

Dalembert (L-P.)· 10, 77, 116, 183, 285,
359, 360

Damas (L-G.)· 10, 116, 203, 210, 300

Daudet (A.)· 7

De Ceccatty (R.)· 45, 301

De Chambertrand (G.)· 323, 324

De Chateaubriand (F-R.)· 97

De Nogent (G.)· 88, 362

De Saint Pierre (B.)· 96

Décimo (J-M.)· 321

Delas (D.)· 130, 134, 360

Delteil (D.)· 131, 140, 178, 179, 214, 262,
263, 269, 271, 279, 361

Des Rosiers (J.)· 311, 312, 357

Dib (M.)· 9, 111

Dornier -C.)· 86, 88, 91, 94, 95, 361, 362

Dumas (A.)· 201

Durvy (C.)· 283, 365

E

Escarpit (D.)· 2, 4, 5, 10, 260, 350, 361

Etiemble (R.)· 58

F

Fanon (F.)· 29, 30, 73, 159, 197, 198, 200,
300, 307, 339, 363, 364, 365

Faure-Poirée (C.)· 45, 321

Feraoun (M.)· 8, 9, 41, 111, 112, 113, 114,
136, 258, 266, 267, 269, 345, 363, 364

Ferguson (C.)· 206

Ferrat (J.)· 6

Fonkoua (R.)· 24

Fraisse (É.)· 322, 365

François (C.)· 200, 228, 229, 338, 358

G

Gauvin (L.)· 207

Gehrmann (S.)· 44, 45, 46, 48, 139, 361

Genette (G.)· 148, 181, 182, 190, 365

Girard (J.)· 227

Glissant (É.)· 179, 192, 193, 194, 210, 211,
299, 300, 304, 307, 318, 349, 353, 360

Granger (A.)· 317, 359

Gratiant (G.)· 210

Grzesiak (C.)· 215, 357

H

Hamon (P.)· 152, 154, 167

Hampâté Bâ (A.)· 109, 110, 111, 136, 345,
362, 363

Hardwick (L.)· 59, 67, 238, 274, 310, 311,
358

Hess (M.)· 182

Hewitt (L.)· 68, 273, 358

Hugo (V.)· 98, 195, 201, 226, 354

J

Jatoo-Kaleo (B-A.) 317, 362
Jeanne (M.) 10
Julien (I.) 197, 364, 365

K

Kane (C-H.) 8, 41, 108, 109, 136, 345, 363
Kassab-Cherfi (S.) 199
Kesteloot (L.) 26
Kourouma (A.) 207, 208, 363
Kristeva (J.) 189, 190, 365
Kunz Westerhoff (D.) 104, 362

L

La Meslée (V.) 305, 306, 358
Lacrosil (M.) 133
Laferrère (D.) 66, 77, 105, 106, 183, 258, 285, 318, 344, 359, 360, 363
Larose (V.) 18, 47, 158, 169, 260, 261, 264, 357, 359
Laurent (J.) 230, 234, 236, 249, 360
Laye (C.) 8, 105, 108, 136, 202, 258, 279, 345, 349, 363
Le Chat (D.) 88, 89, 362
Le Clézio (J-M.) 193, 194
Le Grand (V.) 4, 86, 87, 88, 94, 95, 96, 362
Lebrun (F.) 88, 193, 211, 217, 218, 263, 271, 303, 357
Léger (A.) 21
Leiris (M.) 193, 194, 349, 363
Lejeune (P.) 95, 96, 97, 136, 144, 145, 193, 255, 256, 257, 260, 261, 266, 267, 268, 269, 279, 280, 283, 285, 286, 287, 288, 290, 296, 362
Lemonnier-Delpy (M-F.) 261, 362
Lesne-Jaffro (E.) 91, 94, 362
Louët (B.) 99, 101, 360
Louviot (M.) 231, 242, 360
Ludwig (R.) 243, 353, 360

M

Maingueneau (D.) 148, 153, 178, 365
Makward (C.) 29, 30, 31, 364
Malot (H.) 7
Maran (R.) 201, 349, 363
Martin (L.) 93, 317, 356
Mas-Pruvost (N.) 93, 94
Maupassant (G.) 202
Mauvois -G.) 337, 338, 364
Maximin (D.) 4, 10, 12, 43, 44, 46, 72, 73, 74, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 115, 131, 138, 147, 148, 150, 153, 164, 165, 166, 175, 177, 178, 183, 184, 185, 186, 187, 192, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 224, 225, 226, 228, 229, 234, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 257, 258, 259, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 329, 330, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 352, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 375
May (G.) 255, 258, 259, 261, 267, 317, 362
Mitterand (H.) 167, 364
Montaigne (M.) 89, 90, 104, 135
Morrison (T.) 198
Moudileno (L.) 305
Mouralis (B.) 110, 111, 362
Mourra (J-M.) 153
Müller (H.) 147, 148, 283, 285, 362

N

Niang (M-A.) 208
Nicolas (M.) 17, 20, 21, 360, 364
Nkrumah (K.) 57, 364

O

Ollivier (É.) 10, 45, 105, 107, 108, 344, 363
Oppici (P.) 77, 115, 149, 284, 317

P

Palcy (E.)· 38, 196, 364
Pépin (E.)· 130, 192, 208, 227, 233, 234,
321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328,
329, 330, 331, 363
Perec (G.)· 8, 102, 148, 283, 344, 363
Perrault (C.)· 91, 92, 93, 94
Perse (S-J.)· 9, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22,
41, 115, 136, 199, 200, 211, 251, 293,
304, 331, 342, 363, 364
Peterson (M.)· 191, 192, 216, 221, 238,
241, 357, 358
Philcox (R.)· 57
Pignot (L.)· 272, 274, 282, 308, 358
Pineau (G.)· 10, 77, 133, 183, 208, 285,
307, 355, 359, 360
Platon · 86, 87
Poirot-Delpech (B.)· 316, 359
Proust (M.)· 193

Q

Queneau (R.)· 102, 216, 365

R

Rabelais (F.)· 89, 90, 135, 191
Racine (J.)· 92
Renard (J.)· 7
Rosen (É.)· 7, 362
Roumain (J.)· 200, 211, 293
Rousseau (J-J.)· 4, 5, 85, 94, 95, 96, 104,
135, 255, 259, 279, 344, 363

S

Sacotte (M.)· 18, 19, 20, 21, 22, 199, 364
Saincotille (S.)· 57, 58, 61
Salesse (J.)· 11
Sand (G.)· 97, 98, 259
Sarraute (N.)· 8, 103, 104, 131, 147, 148,
257, 283, 285, 344, 362, 363
Sartre (J-P.)· 73, 193, 259

Schaffner (A.)· 134, 362
Schon (N.)· 17, 132, 360
Schwarz-Bart (A.)· 116, 123, 124, 125,
136, 244, 344, 363
Schwarz-Bart (S.)· 10, 116, 117, 121, 123,
136, 245, 246, 307, 344, 361, 363
Sédar Senghor (L.)· 135, 203
Servissolle (N.)· 20
Siganos (A.)· 205, 365
Simon (G.)· 202, 212, 219, 262, 268, 302,
303, 357
Solo Martinel (L.)· 243, 248
Stendhal · 97, 318
Sweetser (M-O.)· 255

T

Thaly (D.)· 195, 363
Theisen (B.)· 328, 364
Thénault (S.)· 111, 113, 114, 364
Terrissé (A.)· 226
Tison (G.)· 98, 99, 360
Toumson (R.)· 123
Touzin (M-M.)· 48, 362
Truffaut (F.)· 102
Tynianov (I.)· 191, 365

V

Valéry (P.)· 265, 363
Vallès (J.)· 7, 94, 98, 99, 100, 101, 114,
144, 254, 344, 360
Voltaire · 96

W

Wolf (C.)· 147, 148, 283, 285, 362

Y

Yoyo (É.)· 21

Z

Zébus (J.)· 10

Zeraffa (M.)· 152, 153

Zobel (J.)· 9, 15, 18, 26, 27, 31, 33, 38, 39,
41, 67, 115, 136, 195, 196, 197, 200,
201, 242, 251, 311, 343, 344, 349, 363

Zola (É.)· 195, 202, 349

TABLE DE MATIERES

REMERCIEMENTS.....	1
INTRODUCTION GÉNÉRALE	3
PREMIERE PARTIE : Présentation du champ d'investigation : Du récit d'enfance dans l'histoire littéraire de la France et des pays francophones.....	14
Chapitre I : L'émergence du récit d'enfance antillais	15
I.1.- Traces de l'enfance antillaise dans la littérature et la poésie des Iles - Saint-John Perse	15
I.2.- Traces de l'enfance dans le <i>Cahier d'un retour au pays natal</i> d'Aimé Césaire.....	22
I.3.- Les précurseurs du récit d'enfance : Mayotte Capécia et Joseph Zobel.....	27
CHAPITRE II : La place de l'enfance dans les œuvres de Patrick Chamoiseau, Maryse Condé et Daniel Maximin	43
II.1- Chez Patrick Chamoiseau	44
II.2. - Chez Maryse Condé.....	57
II.3.- Chez Daniel Maximin	72
Chapitre III : La spécificité du récit d'enfance comme genre littéraire.....	85
III.1. - Le récit d'enfance en Occident et en France : quelques rappels.....	86
1. De l'Antiquité au Moyen Âge.....	86
2. Du XVI^e au XVIII^e siècle, Montaigne et Rabelais.....	89
3. Les Anciens et les Modernes : l'importance de Charles Perrault.....	91
4. XVIII^e siècle – XIX^e siècle. De Rousseau à Vallès	94
5. Le XX^e siècle – épanouissement du récit d'enfance.	101
III.2- Enfance et écritures de soi dans les littératures francophones	104
1- L'autre Caraïbe : le récit d'enfance en Haïti.	105
2- Enfance et récit en Afrique subsaharienne.....	108
3- Enfance et récit au Maghreb : l'Algérie.	111
III.3. - Des spécificités du récit d'enfance antillais	115
1- Enfance, conte et esclavage	117

2- Autonomie d'un récit d'enfance aux Antilles.....	130
Du côté des écrivains.....	130
Du côté des écrivaines	132

DEUXIÈME PARTIE : Choix narratifs et choix discursifs dans les trois récits d'enfance
137

Chapitre I : Récit d'enfance et stratégie narrative : modalités d'énonciation par l'étude des personnes verbales..... 138

I.1.- Le « Il » de l'adulte face au « Je » de l'enfant chez Patrick Chamoiseau..... 138

I.2.- D'un « Je » à l'autre « Je » chez Maryse Condé..... 144

I.3.- Le « Je » de l'adulte tutoie l'enfant chez Daniel Maximin..... 147

Chapitre 2 : La mise en scène du personnage de l'enfant – Construction spatiale et rythme temporel..... 152

2.1.- Le « négrillon » personnage de l'enfant chez Patrick Chamoiseau..... 153

2.2.- Le « Je » personnage de l'enfant chez Maryse Condé 161

2.3.- Le « Tu » personnage de l'enfant chez Daniel Maximin 164

2.4.- De la toponymie à la toposémie..... 167

2.5.- Traitement du Temps : entre précision datée et choix de symboliques 178

Chapitre III : Le rapport aux cultures et aux langues : des choix discursifs des écrivains.....189

III. 1. – Quelles pratiques citationnelles des œuvres écrites ? 189

Citations littéraires chez Patrick Chamoiseau 191

Citations et filiations dans *Le cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé..... 195

« La conversation avec les livres » dans *Tu, c'est l'enfance* de Daniel Maximin..... 198

III.2. - Diglossie et stratégie linguistique : inscription de langue et de la culture créoles des écrivains..... 205

Créole/français chez Patrick Chamoiseau 209

Langue créole et enfance dans *Le cœur à rire et à pleurer* 220

Place de la langue créole dans *Tu, c'est l'enfance* 224

III. 3. – Conte/Récit d'enfance : vers un « modèle » du récit d'enfance antillais..... 229

Le recours au conte, une quête des origines dans *Le cœur à rire et à pleurer* ? 238

La place du conte dans <i>Tu, c'est l'enfance</i>	242
TROISIÈME PARTIE : Le récit d'enfance antillais : révélateur socio-culturel ? Genre pérenne ou mode passagère ?	253
Chapitre I : Quelle écriture de soi ? Récit d'enfance et autobiographie	255
I.1–Récit d'enfance et autobiographie dans <i>Antan d'enfance</i>	260
1.-Rétrospection et introspection comme pratique autobiographique	261
2.- S'apprécier à distance.....	265
1.2 - Enfance et autobiographie dans <i>Le cœur à rire et à pleurer</i>	272
1.3- Comment dire l'enfance ? <i>Tu, c'est l'enfance</i>.....	283
Chapitre II : Retour sur le parcours éditorial des trois écrivains étudiés	299
Chapitre III : Anthologies pour grand public : quelle place pour le récit d'enfance ?	321
II.1- L'anthologie consacrée à la Guadeloupe	323
II.2- L'anthologie consacrée à la Martinique	334
CONCLUSION GÉNÉRALE	341
BIBLIOGRAPHIE	351
INDEX DES NOTIONS ET CONCEPTS.....	367
INDEX DES AUTEURS	376

RESUME DE LA THESE

Le récit d'enfance émerge dans la seconde moitié du XIX^e siècle. C'est au XX^e siècle qu'il s'affirme et s'impose comme genre littéraire autonome. Cette consécration est le résultat de nombreux récits publiés dans différentes maisons d'édition et pays. S'il ne fait pas de doute qu'il se soit imposé dans les pays d'Europe, on est en droit de s'interroger sur sa présence et sa spécificité dans les espaces francophones. Notre choix d'étude s'est porté sur la littérature antillaise francophone (Martinique-Gaudeloupe) dans le plus vaste espace caribéen. Les récits d'enfance publiés permettent aux écrivains de revenir sur leur passé d'enfance mais aussi d'aborder des questions inhérentes à leur société. Est-il, pour eux, prétexte ou nécessité ? Patrick Chamoiseau illustre dans son récit, *Antan d'enfance* (1990), premier volet d'une trilogie, les racines mêmes de l'oralité antillaise mise en crise par le développement de la ville. Maryse Condé donne à lire avec *Le cœur à rire et à pleurer* (1999), la société coloniale de son enfance dans la bourgeoisie antillaise marquée au sceau de l'assimilation de ses parents. Daniel Maximin, lui, dans *Tu c'est l'enfance* (2004), donne à lire une société antillaise riche d'une histoire et d'une géographie dévastée par les catastrophes naturelles et qui, néanmoins, se relève et vit. Il montre une population qui résiste dans un univers où la vie et l'espérance sont possibles malgré tous ces cataclysmes. Il semble que le récit d'enfance, plus qu'un autre genre, est un miroir que les écrivains tendent aux lecteurs pour comprendre leur société dans son évolution historique, en constituant un reflet parmi d'autres de la société antillaise. Il permet d'aborder les questions de colonisation, d'esclavage, d'identité, de langue. Dans une société comme la société antillaise où la question d'identité est centrale à cause d'une histoire marquée par un lourd passé, le récit d'enfance, en privilégiant le regard naïf de l'enfant permet de dire plus qu'un autre genre littéraire et de faire accepter des interrogations dérangeantes.

Mots-clefs : Autobiographie - récit - enfance – esclavage - créole.